Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie

Band I

Das ästhetische Werterlebnis

von

Dr. Rudolf Odebrecht



1927

Verlag Reuther & Reichard G. m. b. H., Berlin

Vorwort.

Die vorliegende Schrift will der inneren Gesetzlichkeit des Kunstschaffens nachgehen und die Richtlinien zu einer kritischen Grundlegung des ästhetischen Bewußtseins aufzeigen. Sie beschäftigt sich in der Hauptsache mit den „schöpferischen Kräften" der Kunst und sucht durch phänomenologische Beschreibung der Struktur des ästhetischen Erlebens die Frage nach der Möglichkeit einer Ästhetik als reiner Wissenschaft zu beantworten. Der Grundgedanke der Ausführungen entspringt der Zuversicht, für den ästhetischen Koeffizienten unseres Erlebens die Fundierung im reinen Bewußtsein festzustellen, in jener Zone realsten Seins, das, mit Husserls Worten zu reden, nach Einklammerung alles mit dem Charakter der Zufälligkeit auftretenden naturhaft Gegebenen, in dem „phänomenologischen Residuum" zu suchen ist. Solche Worte sind nicht dahin zu deuten, daß in stumpfer Weltabgeschiedenheit über Inhalte des heißen sprühenden Lebens ein Gespinst von toten Begriffskonstruktionen gezogen werden soll; — eine Ästhetik, die nicht zugleich Bekenntnischarakter trägt, die nicht auf entschiedene innere Anteilnahme am künstlerischen Leben hinweist, ist sinnlos — es soll durch solche „Einklammerung" nur versucht werden, den Blick auf das ästhetisch Wesenhafte zu lenken.

Über Methode und Standpunkt der Schrift, sowie darüber, was unter „Wert" hier gemeint ist, bringt das erste Kapitel die erforderliche Aufklärung. So bleibt mir nur übrig, etwas von der Anlage des Ganzen zu sagen. Der Versuch einer systematischen Darstellung der Ästhetik ist ohne historisch-kritische Stellungnahme nicht zu denken. Eine Scheidung des historischen Teils vom systematischen erschien mir nicht ratsam, da ich die vorliegenden ästhetischen Leistungen nur in dem Maße heranzuziehen suchte, als sie zur Klärung der eigenen Problemgestaltung von Nutzen erschienen. Dadurch entstanden hier und da Umwege und Risse in der Darstellung, die mir indessen durch die hierdurch gewonnenen neuen Gesichtspunkte unerläßlich erschienen. Dasselbe gilt von einer vorübergehenden Abwanderung auf Problemgebiete des kognitiven Bewußtseins, deren Rechtfertigung sich aus der besonderen Untersuchungsmethode unmittelbar ergibt.

Uns allen, die wir den chaotischen Regungen der Gegenwart stellungnehmend hingegeben sind, gärt die Frage nach Sinn und Ziel künstlerischen Schaffens in ganz anderer Weise im Blute als unseren Vorvätern. Wir suchen nicht mehr das „Schöne" in Elysiums „ewigem Mai", sondern wir sehen in der schöpferischen Gestaltung des Objekts den Ausdruck und das Äquivalent für die Gestaltung seelischen Erlebens. Eine Auffassung, die wahre Kunst allein beim Hellenismus und in der Hochrenaissance sucht, und alle „Vorstufen" als Kunst der Primitiven abtut, eine Ästhetik, die sich an den mit tausendjährigen Irrtümern inkrustierten Schönheitsbegriff klammert und nur von der Kunst handelt, „sofern sie zugleich Natur zu sein scheint", vermag uns heute nichts mehr zu sagen. Die Dynamik des ästhetischen Prozesses spottet dieses Vorurteils, ja sie spottet seiner sogar innerhalb des hellenischen Stilklimas. Die Werte asiatischer und byzantinischer Kunst haben sich uns erschlossen, die unerhörte Kraft und Eigenart germanischen Kunstwollens ist aufgedeckt; unseren erstaunten Blicken hat die unlängst veranstaltete Ausstellung von Faksimile-Kopien der byzantinisch-russischen Monumentalmalerei ein Neuland schöpferischer Seelengestaltung vorgeführt. Angesichts dieser riesenhaften Weitung unseres künstlerischen Erlebens erwächst der Ästhetik die Aufgabe, das Problem des Schöpferischen in einer Weise zu erfassen, wodurch sich alle künstlerischen Erscheinungsformen als Lösungen begreifen lassen.

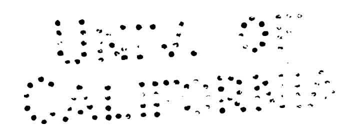
Die Gedanken, welche der Schrift zugrunde liegen, sind nicht der Laune einer zufälligen theoretischen Konstruktion entsprungen, so sehr ich ihre theoretische Fundierung fordere und anstrebe. Ihr Aufkeimen, Umbilden und Ausreifen hat sich in jahrelanger ästhetischer Reflexion und unter dauernder Orientierung an den Schöpfungen der Kunst vollzogen.

Die Drucklegung des Werkes wurde durch die gütige Unterstützung der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft ermöglicht, der ich mich zu tiefem Dank verpflichtet fühle. Ebenso danke ich meinem verehrten Herrn Verleger herzlich dafür, daß er weder Mühe noch Kosten scheute, um die Herausgabe des Buches zu beschleunigen und ihm eine hervorragende Ausstattung zu geben.

Berlin, November 1926. Rudolf Odebrecht.

Inhalt.

V. Zur Phänomenologie des Stils.



Erstes Kapitel.

Das Schicksal des ästhetischen Wertproblems.

1. Grundsätzliches über Aufgabe und Methodik nebst kritischem Exkurs.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die Versuche, das Irrationale des Kunsterlebens auf bestimmte rational erkennbare Wurzeln des Bewußtseins zurückzuführen, noch immer in den Anfängen stecken. Gewisse uns von altersher überkommene Vorurteile, die falsche Meinung derer, die glauben, daß mit vielem Reden über Kunst etwas Endgültiges gesagt werden könnte, haben die Besinnung auf die Grundlagen, Zielsetzungen und den tiefen metaphysischen Ernst des Problems stark beeinträchtigt und es soweit gebracht, daß die Bezeichnung „Ästhet" geradezu etwas Verächtliches mit sich führt. Selbst Kierkegaard, der in seinem erbitterten Kampf gegen den dogmatischen Intellektualismus den eigentlichen Wert allen Erlebens in der Kraft leidenschaftlicher Verinnerlichung erblickte, glaubte den im Wechsel erotischen Rausches dahinstürmenden Genußmenschen am treffendsten als „Ästhetiker" bezeichnen zu müssen. Noch immer nicht ist es der Ästhetik gelungen, jenen Grad von Wissenschaftlichkeit zu erreichen, dessen innere methodische Rechtfertigung gestattet, phrasenhaften Dilettantismus und sentimentale Gefühlsschwärmerei von sich fernzuhalten; noch immer muß sie, wie Lotze im Hinblick auf Baumgarten ihren Beginn als Wissenschaft charakterisierte, „mit Entschuldigungen ihres Daseins" beginnen.

Die auf die ästhetischen Probleme angewandten Methoden sind von so mannigfaltiger, vielverzweigter Art und von ebenso mannigfaltiger Zielsetzung, daß ihre Aufzählung und Besprechung an dieser Stelle nicht geschehen kann. Ein zusammenfassender kritischer Überblick über die verschiedenen modernen Richtungen ist wohl in erschöpfender Weise von Volkelt (Das ästhetische Bewußtsein. München 1920) gegeben worden. Volkelts Interesse richtet sich in der Hauptsache auf die Beschreibung zweier Strömungen, die als subjektive und objektive Ästhetik bezeichnet werden können. Im engen Zusammenhang hiermit werden die Fragen erörtert, was überhaupt in der Ästhetik unter „objektiv" zu verstehen sei, und welche Wandlungen der Begriff der

ästhetischen Gegenständlichkeit in den verschiedenen Systemen durchgemacht hat. Ich halte eine solche Auseinandersetzung für äußerst verdienstvoll und glaube, daß die Frage nach dem „ästhetischen Gegenstand" und dem „ästhetischen Akt" erst dann restlos beantwortet werden kann, wenn die Vorfragen nach der logischen Struktur des „Gegenstandes überhaupt" ihre allgemeine Lösung gefunden haben. Führt nun schon die Auseinandersetzung über den Begriff von Gegenständlichkeit im Gebiete des reinen Denkens zu schwierigen Problemspaltungen, so sollte man Bedenken haben, den „ästhetischen Gegenstand" in dogmatischer Unbekümmertheit als etwas hinlänglich Bekanntes vorauszusetzen. Zwei Vorurteile tragen dazu bei, den „dogmatischen Schlummer" immer von neuem zu verlängern: die über zwei Jahrtausend währende intellektuelle Verkoppelung der Idee des Schönen mit der Kunst, und die Verwechslung des ästhetischen Aktes mit dem Zustande sublimierten Genießens. So überzeugend auf der einen Seite die metaphysische Konstruktion des plotinischen „Hindurchleuchtens der Idee durch den Stoff" zu sein schien, so sicher wußte man sich mit der psychologischen Tatsache des Kunst-„Genusses" im Besitz des Ästhetischen.[1]) Nur dieser vermeintlichen Sicherheit ist es zuzuschreiben, daß man mit Kant in der Lage zu sein glaubte, die Zustimmung zu unserem ästhetischen Urteil jedermann ansinnen zu dürfen. Der im Kunstgenuß des empirischen Subjekts unmittelbar vorfindbare Tatbestand brauchte also nur der Zergliederung durch die psychologische Methode unterworfen zu werden, um daraus das Wesen des Ästhetischen zu gewinnen. Die hierüber hinausgehenden Versuche einer phänomenologischen Wesenslehre vermochte man in ihrer Tragweite nicht anzuerkennen, und identifizierte die eigenen gegenstandspsychologischen Betrachtungen mit einer Phänomenologie des ästhetischen Bewußtseins.

Verhängnisvoller als während der Periode metaphysischer Ideenkonstruktion machte sich der neue Irrtum durch eine vollkommene Sterilität gegenüber der lebensvollen Kunstentwicklung bemerkbar. Hatte es eine idealistische Kunsttheorie durch den Adel ihres Gedankenreichtums immerhin vermocht, vorübergehend einen sichtbaren Einfluß auf die Tätigkeit des Künstlers auszuüben, ja war die Ästhetik der Romantik fast auf der ganzen Linie eine Art Personalunion mit dem schöpferischen Genius eingegangen, so verbürgerlichte sie jetzt und suchte aus dem schwammartigen Gebilde des mittelmäßigen Kunstgenusses vor mittelmäßigen Werken den Funken des Ästhetischen herauszuschlagen. Die psychologische Methode stellt sich von vornherein außerhalb jeder ästhetischen Wertuntersuchung, sie läßt als objektive Psychologie völlig dahingestellt, was das Wesen des Kunstwerkes ist, spricht also vom Kunstwerk in völlig ungeklärtem Sinne und nennt als subjektive Psychologie jeden Zustand ästhetisch, wo sich das empirische Subjekt in einen „Schein"

[1]) Besonders O. Baensch (Logos XII. Kunst und Gefühl. S. 1.), von dessen Ansichten wir, wie später zu zeigen ist, in mancher Hinsicht abweichen, hat es als Vorurteil bezeichnet, wenn man die Aufgabe der Kunst lediglich in der Vermittlung von Genuß, beseligender Beglückung und Wohlgefallen erblickt. Er erklärt: „daß die Kunst, wie die Wissenschaft, eine Geistestätigkeit ist, durch die wir uns den Weltinhalt zu allgemeingültigem Bewußtsein erheben, und daß es dabei die besondere Aufgabe der Kunst ist, dieses Werk an dem Gefühlsgehalt der Welt zu vollbringen".

seelisch ausdrucksvoller oder menschlich-bedeutungsvoller Gebärde „einfühlt". Wie wenig das Menschlich-Bedeutungsvolle mit dem Kunstwerk zu tun hat, zeigt die Kunstgeschichte in Tausenden von Beispielen; und wie sehr andererseits das Suchen nach solcher Bedeutung vom eigentlichen Kunsterleben abzieht, dürfte auch hinlänglich bekannt sein. Eine psychologische Ästhetik muß es aufgeben, nach Normen zu suchen, weil deren Maßstab stets einem kunstfremden Gebiet entlehnt ist, sie muß sich damit bescheiden, die psychischen Erscheinungen deskriptiv herauszuheben, die vielleicht als Begleiterscheinungen ästhetischer Akte auftreten können. Schon die Tatsache, daß der von der Fülle kunstwissenschaftlich empirischen Stoffes herkommende Fachgelehrte mit den Ergebnissen psychologischer Ästhetik nichts anzufangen weiß, zeigt, daß die oft krampfhaft häufige Verwendung des Attributs „ästhetisch" auf handgreiflichen Subreptionen beruht.

Die deskriptive Ästhetik gibt sich im allgemeinen als zergliedernde Beschreibung von aufgefundenen Werten. Sie betrachtet den Wert als einen ihr irgendwie gegebenen „Gegenstand" und lehnt es ab, regulative oder gar konstitutive Vorschriften zu geben. Die Behutsamkeit und abstrakte Gewissenhaftigkeit verhindert den Forscher, normativ zu verfahren; sie gestattet ihm nur, von gegebenen Werten zu reden. Dazu gesellt sich noch die Erinnerung an die vielfachen Anmaßungen und Fehlschläge einer metaphysischen Ästhetik, die sich ihre Methode von einem eigenwilligen, heterogenen Prinzip diktieren ließ, und häufig auch ein Gefühl der eignen Unsicherheit in der Beurteilung künstlerischer und rein kunsttechnischer Fragen. Aber immerhin würde eine Ästhetik, wenn sie sich der vorgefundenen Wertmasse gegenüber auf die Dauer rein deskriptiv verhielte und auch nicht den Ehrgeiz hätte, jemals in ihrer Entwicklung über den deskriptiven Standpunkt hinaus sich zu exakter Formulierung zu erheben, jeden Anspruch auf Wissenschaftlichkeit aufgeben. Die Biologie, die Meteorologie sind Wissenschaften, die vorerst nur zu einem gewissen Teil über das deskriptive Stadium hinausgelangt sind, aber ihr Ziel ist auf die Begründung von Gesetzen gerichtet, und darin liegt ihre wissenschaftliche Rechtfertigung. Wer der Ästhetik einen solchen Anspruch auf normative Zielsetzung aberkennt, wer ihr nur das Recht zuspricht, dem einzelnen Kunsterleben tastend nachzugehen, ganz gleich, ob ein Dürer oder ein Bantuneger Träger dieses Erlebens ist, wer endlich jedes Gebaren Kunst nennt, das die „vitalen Bedingungen" hierfür in sich zu tragen glaubt, der hat kein Recht mehr, von Ästhetik als Wissenschaft zu sprechen, der nennt Kunst „einen lebendigen Prozeß", der eben geht, wie er gehen will, und ist gezwungen, mit allen Desperados und Stilsuchern, von denen doch jeder für sich sein eignes Kunsterleben vindiziert, durch dick und dünn zu laufen.

Es gibt eine Ansicht, nach der sich die Ästhetik dem Kunstschaffen gegenüber in ein ähnliches Verhältnis zu stellen hätte, wie es etwa eine Tatsachenforschung gegenüber der Sprach- und Menschheitsgeschichte einnimmt. Man müßte sich also danach dahin bescheiden, lediglich die Gesetze des Gewordenen aufzufinden, während sich die des Werdenden unserer Betrachtung und Feststellung entzögen. Eine solche Auffassung beruht auf einem falschen Analogieschluß. Das Werden in Völker- und

Sprachgeschichte wird in der Hauptsache immer nur summenhaft, arithmologisch zu erfassen sein. Es fließt stets — wenn es auch hier und da zu einem Organischen zusammenwächst — in einer gewissen Breite dahin und wird von unberechenbaren Summanden bestimmt. Hier gilt Kants Satz, daß es vom Lebendigen nur Kritik, aber keine Theorie gibt. Das Kunstschaffen tritt demgegenüber stets funktional[1]) auf, wird stets nach einem einzelnen hin konvergieren und wird von diesem einzelnen stets in seiner Ganzheit erlebt. Infolgedessen wird sich auch jede einzelne Kunsttat dem Ganzen gegenüber zu rechtfertigen haben. Dabei soll nicht bezweifelt werden, daß die Motivationen des künstlerischen Handelns in mindestens demselben Maße von Irrationalitäten abhängen, wie das geschichtliche Werden; schon deshalb, weil künstlerisches Erleben, wie jedes Erleben überhaupt, mit zeitgebundenen Koeffizienten versehen sein wird. Falsch indessen ist es, zu glauben, daß die künstlerische Tat rein als richtungslose Funktionsäußerung gesteigerten Erlebens, als eine aus Aktivitätsgefühlen psychologisch erklärbare „Funktionslust" aufzufassen sei, wie denn auch bereits E. Utitz die relativ untergeordnete ästhetische Bedeutung der Funktionsfreuden nachgewiesen hat.[2]) Während also geschichtliches Werden als Gegenwartserlebnis für uns niemals mit Ganzheitscharakter auftritt, ist das künstlerische Schaffen gar nicht anders denkbar, und setzt infolgedessen ein Regulativ zwischen sich und der Ganzheit voraus. Aus denselhen Gründen wird auch die praktische Kunstforschung immer mehr aus dem Stadium einer im Stil-Historismus verharrenden Urkundenlehre zu einer Persönlichkeitsforschung übergehen müssen, mit der sich der Gedanke einer Wertfundierung in Ganzheit unschwer verbinden läßt. Was allerdings hier Ganzheit seinem inneren Wesen nach bedeutet, kann erst später klargestellt werden. Nur soviel sei festgestellt, daß jede Leistung in ihrer Singularität, wenn sie überhaupt in unserem Erleben mit dem Anspruch eines Wertes auftritt, die Rechtfertigung dieses Wertes nur durch eine über das Singuläre hinausgehende Wertfundierung in Ganzheit zu erbringen vermag. Dagegen kann ich keinen Wert anerkennen, der „als Ganzes in sich ruht", da ich nicht einsehe, wie man einem auf solches Wertprinzip bezogenen Werk ansehen will, daß es „wirklich sein Ziel erreicht" hat.[3]) Ich bin also der Meinung, daß ein Wert, gleichviel welcher Art, der nicht über sich hinausweist, der also nicht „transgredient", sondern „immanent" ist, überhaupt niemals als Selbstwert begründet werden kann (daß also ein immanent-intensiver Wert ein Unding ist), wenn auch ich der „Inselhaftigkeit" des Kunstwerks aller-

[1]) Funktional, in bewußtem Gegensatz gegen summenhaftes Geschehen nenne ich das individuelle künstlerische Erleben, weil es jederzeit zugleich Erleben in der Einheit des Bewußtseins überhaupt ist, weil es in der allgemeinen „geistig-gesetzlichen Struktur" (Spranger) wurzelt. „Das Schöne allein", sagt Schiller, „genießen wir als Individuum und als Gattung zugleich, d. h. als Repräsentanten der Gattung." („Gattung" selbstverständlich nicht im biologischen, sondern im kantischen Sinne genommen.) „In den Beschaffenheiten eines Subjekts (ist) nichts notwendig, als der Charakter der Gattung." (Über Matthissons Gedichte). So also ist schöpferisches Erleben funktional, weil es seine Quellkräfte aus dem Mutterboden des transzendentalen Bewußtseins schöpft.

[2]) Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten. 1911.

[3]) J. Cohn. Allgemeine Ästhetik. S. 27.

dings in andersdimensionalem Sinne von „Horizontlosigkeit" gerecht zu werden suche.

Wir werden also notwendigerweise das Ziel der Ästhetik in der Aufstellung von Normen zu erblicken haben, so daß sich aus ihnen die Möglichkeit einer ästhetischen Wertung mit dem Recht auf Allgemeingültigkeit ergibt. Selbstverständlich wird nicht davon gesprochen, daß die festgestellten Normen auf die Materie des Kunstschaffens von irgendwelchem bestimmenden Einfluß sein könnten. In Frage kommt nur die Feststellung der Voraussetzungen für die Wertung eines Kunstwerkes als ästhetischen Gegenstandes und die Untersuchung der Allgemeingültigkeit des kunstgesetzlichen Verhaltens vor dem Material. Fast alle Versuche einer normativen Grundlegung der Ästhetik waren entweder einseitig objektiv gerichtet oder neutralisierten das Wesen des Individuellen in das neutrale Schema des subjektiven Geschmacks. Die Frage, wie das Normative mit dem Individuellen vereinbar ist, ist der Kardinalpunkt jeder neuen Untersuchung. Ich denke also nicht daran, den Grundbegriff des Ästhetischen, die Individualität, durch die Anmaßungen einer rationalistischen Doktrin verkümmern zu lassen, ich bin vielmehr der Meinung, daß die traditionelle Ästhetik diesen Begriff in seiner fundamentalen Eigenschaft noch gar nicht erfaßt hat, daß die Subjektivität in vielen Fällen (überall jedenfalls dort, wo vom Genießen des Kunstwerkes die Rede ist) noch immer das psychologische Fundament der Betrachtungen bildet, während der Begriff der Individuation vergebens auf seine systematische Einordnung wartet. Verhielte es sich so, daß alles Individuelle, und damit auch der „schöne Gegenstand" „sein Leben in sich selber hat",[1]) vermöchte sich also das Individuelle durch die Nötigung seiner subjektiven „Vitalität" allein zu rechtfertigen, so gäbe es allerdings hier kein Erfassen „durch das Allgemeine des Gesetzes". Bevor wir uns aber zu solcher resignierenden Auffassung bekehren, müßte doch vor allem gefragt werden, was das Individuelle, was vor allem der „schöne Gegenstand" hier bedeutet.

Die Frage der Wertung des Ästhetischen wollen wir von vornherein als „Rechtsfrage" auffassen, d. h. wir lassen die Erörterung subjektiver Gefallenswerte als durchaus unerheblich beiseite und geben der Hauptfrage den Wortlaut: Wie werden Inhalte unseres Bewußtseins ästhetisch möglich?

Ihr ordnen sich entsprechend den beiden Problemen der Grundlegung und Wirkungsweise zwei besondere Fragen unter:

1. Wie läßt sich das Ästhetische aus allgemeinen Bedingungen des Bewußtseins erklären?

---

[1]) A. Bäumler. Kants Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und Systematik. Bd. I. Halle. 1923. S. 15. Die koordinierende Subsumption des „schönen Gegenstandes" mit dem „lebenden Körper" unter den Oberbegriff der Individualität scheint mir Kants Intentionen doch nicht ganz zu entsprechen. Denn es steht doch nun einmal fest, daß Kant im ästhetischen Erlebnis den Begriff des schönen Objekts durchaus ausschaltet. Eine solche Gleichsetzung muß den ungeheuren Abgrund zwischen Kants und Herders Ästhetik, in der das schöne Objekt als belebter Organismus erscheint, notwendig zudecken. cf. G. Jacoby. Herders und Kants Ästhetik. Lpzg. 1907. S. 258.

2. Welches sind die hinreichenden und notwendigen Bedingungen, unter denen das Ästhetische in Erscheinung tritt?

Die erste Frage formuliert Schleiermacher[1]) durch die Aufgabe, zu begreifen, „wie die Kunsttätigkeit aus dem menschlichen Geist hervorgehe", die zweite, „wie wir die eine Produktion als vollkommen ansehen" sollen, „die andere als unvollkommen". Die letzte Frage rechnet er — wenn auch erst in zweiter Linie — ebenfalls zum Wirkungsgebiet der Ästhetik, wobei er sich doch „gänzlich abschneidet", „Vorschriften aufzustellen, wie der Produzierende zu verfahren habe". In scharfsinniger Weise unterscheidet also Schleiermacher zwischen dem Kanon oder objektiviertem Gesetz, mit dem die Ästhetik nichts zu tun hat, und der immanenten Gesetzlichkeit, die als allgemeines Regulativ auffindbar sein muß. Es ist erstaunlich, daß man sich in dem Gebiet des Ästhetischen noch immer mit dem Bedenken trägt, das Vorhaben einer theoretischen Normierung könnte sich dem realen künstlerischen Produzieren in unbefugter Weise aufdrängen, während doch schwerlich jemand die theoretische Naturwissenschaft in Verdacht hat, mit ihren Gesetzen den wirklichen Geschehensablauf vorausbestimmen zu wollen. Daß das Sollen theoretisch fundierter Werte nichts mit einem paränetischen Gesetzeskanon zu tun hat, das scheint man in dem Bereich der Ästhetik nicht einsehen zu wollen.

Mit der Anerkennung eines ästhetischen Sollens rühren wir nun an die kritische Frage, der gegenüber sich die einzelnen Forschungsmethoden herausgebildet haben. Der Forderungscharakter logischer Werte ist nach allgemeiner Ansicht von dem der sittlichen und ästhetischen Werte, wie es Cohn deutlich auseinandergesetzt hat, prinzipiell dadurch verschieden, daß in dem ersten Fall das Denken in sich selbst den Maßstab zur Wertung besitzt, während es sich im zweiten Fall um Wertgebiete handelt, die dem Denken selbst fremd sind, „deren Leugnung daher auch nicht unmittelbar das Denken in seiner Existenz bedroht".[2]) Diese allgemein angenommene „Lücke im Beweis" für die Allgemeingültigkeit des ästhetischen Sollens ermutigt nun die Anhänger der psychologischen und soziologischen Methode, auf die Haltlosigkeit der nichtpsychologischen Auffassung des Ästhetischen hinzuweisen und alle Versuche abzulehnen, die das Ästhetische aus den Quellen des Bewußtseins abzuleiten, gewissermaßen seine transzendentale Deduktion zu leisten und die Lücke des Beweises auszufüllen versuchen.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß das Denken durch die Leugnung ästhetischer Werte in keiner Weise beeinträchtigt wird, und es ist ebenso zweifellos, daß das Wertgebiet des Theoretischen von dem des Ästhetischen grundsätzlich durch die Ausschaltung jeder Subjektivität unterschieden ist. Dieser notwendigen Bezugnahme auf Individuelles im Werterlebnis des Ästhetischen ist es zuzuschreiben, daß das Verhältnis zwischen Einzelheit und Ganzheit, die Einordnung des Einzelnen in das Ganze und die Repräsentation einer Ganzheit durch ein Einzelnes hier wesentlich anders sein wird, wie auf dem Gebiet des Theoretischen. Sehr

[1]) Vorlesungen über die Ästhetik. WW. ed. Lommatzsch. Bd. 7. 1842. S. 25.

[2]) J. Cohn. Allg. Ästhetik. S. 41.

richtig sagt Dessoir[1]) : „Ein Unterordnen des Einzelnen unter ein Vieles umfassendes Allgemeines hat hier keinen Sinn." Wenn nun also auch Ganzheitszuordnung im Sinne von Subsumption nicht in Frage kommt, wenn hier auch die merkwürdige „Deckung von Dasein und Bedeutung"[2]) eine eigne Problemlage schafft, so könnte die Frage aufgeworfen werden, ob denn die „Subsumption" wirklich etwas Endgültiges in der Struktur des Denkens ist, ob dieses häufig stark rationalistisch verstandene Problem nicht auf etwas noch Fundamentaleres hinweist, und ob denn nicht dem logischen wie ästhetischen Zwange vielleicht eine gemeinsame Grundfunktion eigentümlich ist, die die Leistungen intellektueller und ästhetischer Art in einer besonderen Weise wesensverwandt erscheinen läßt, woraus sich dann wieder für die Untersuchung des ästhetischen Gebiets bedeutsame Folgerungen und Forderungen ergeben. Diese Möglichkeit — selbst wenn sie sich hinterher als trügerisch herausstellen sollte, — fordert jedenfalls für eine wissenschaftliche Behandlung der Ästhetik zuerst eine gründliche Auseinandersetzung mit den allgemeinen Bewußtseinsvorgängen.

Wie werden „Inhalte" unseres Bewußtseins ästhetisch möglich? Die Besinnung auf diese Frage muß vor allem dahin gerichtet sein, den Gefühlscharakter von Erlebnisinhalten in deutlicher Beschreibung gegeneinander abzugrenzen, so daß, wenn sie vor einem Kunstwerk in eindeutiger Individuation erlebt werden, die Rede von Gefühlsgewißheit überhaupt erst Sinn erhält.

Wenn ich also in dem vorliegenden Bande das ästhetische Werterlebnis zum Gegenstande der Untersuchung mache, so bedarf es bereits jetzt einiger andeutender Bemerkungen, um Voraussetzungen und Annahmen, wie sie in der Regel ästhetischen Untersuchungen zugrunde liegen, zurückzuweisen, und dadurch nach Möglichkeit die Gefahr eines Mißverständnisses zu beschwören. Das ästhetische Werterlebnis setze ich gleichbedeutend mit dem Erleben von Gefühlsgewißheit. Unter Gefühlsgewißheit verstehe ich also nicht das einfache Drinstehen in einem Originärakt des Fühlens, das in irgendeinem Grade der Lust oder Unlust, in einem „Gefallen" zum Ausdruck kommt. Im Gegensatz zu diesem schlichten Haben von Gefühl nenne ich Gefühlsgewißheit das Bewußtsein der Einordnung des Gefühls in eine bestimmte Bewußtseinsschicht, in eine gleichschwingende Gefühlszone oder Gefühlsganzheit. Ich spreche von ästhetischem Erlebnis überall dort, wo in einem originären Gefühlserlebnis eine solche regionale Einordnung mit Notwendigkeit erlebt wird und nenne eine Gegenständlichkeit „Kunstwerk", wenn sich in dem mit ihm verbundenen Gefühlserlebnis eine solche Zonenzuordnung aufweisen läßt. Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, daß ich mit dem Begriff einer Zone nicht etwa die Grundtypen des Ästhetischen, etwa das Komische, Tragische, Erhabene o. dergl. meine, sondern die gleichmäßig stimmungsbetonte Einstellung des Bewußtseins gegenüber dem Realen in jeder möglichen Erscheinung, wie sie in dem Lebenswerk großer Künstlerpersönlichkeiten im ganzen zum Ausdruck gelangt, gewissermaßen das Stimmunghafte a priori. Zu

[1]) Ästhetik u. a. K. 2. A. S. 13.

[2]) Dessoir ebda. Wir gehen auf dieses Problem später ausführlich ein.

diesem Zentralproblem stehen alle übrigen Fragen im Verhältnis der „monarchischen Unterordnung". Zurückzutreten haben somit vor allem die auf schlichte neutrale Originärakte bezogenen Geschmackserwägungen, die sogenannten „Konkretionsstufen des Schönen" (v. Hartmann), die ebenso neutralen Untersuchungen über die Beziehungen zwischen Form und Inhalt, über Ernst- und Scheingefühle, und damit besonders das ganze Kapitel der Einfühlung, welches in seiner psychologischen Isoliertheit nicht das geringste zur Entscheidung über ästhetische Werterlebnisse beizutragen vermag. Nach meiner Ansicht müssen also alle Untersuchungen psychologischer Natur das Problem des eigentlich Ästhetischen unberührt lassen. Ich halte es für eine verdienstvolle Aufgabe, die psychologischen Ursachen der Lust- und Unlustempfindungen zu untersuchen, allgemeine Komplexe von stimmunghaftem Charakter, wie das Tragische, Komische, Erhabene, in liebevollem Eindringen zu beschreiben, und Elementarerscheinungen wie Rhythmus, Konsonanz usw. durch physiologische Theorien (z. B. die Erklärung des Rhythmus nach dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes) dem Verständnis näherzubringen. Aber man soll sich hüten, solche Untersuchungen in dem Sinne ästhetisch zu nennen, daß sie irgendwie wertvoll für die Grundlegung des Problems schöpferischer Kunst sein könnten.

Unter einem ästhetischen Werterlebnis verstehe ich also nicht den Gefallenswert einer singulären Gefühlsbestimmtheit, sondern das Erleben einer bestimmten „Gesamthaltung des Bewußtseins". Ich vermag Absolutheit des Wertes weder in der Form noch im Gehalt allein, weder im „gefühlsbetonten Anschauen" noch in der „menschlich-bedeutungsvollen Ausgestaltung des Gehaltes", noch in der „willen- und stofflosen Beschaulichkeit" oder in der „organisch-einheitlichen Gliederung des Gegenstandes" zu erblicken, ja auch nicht einmal in der Vereinigung aller dieser sogenannten „Wertfaktoren", sondern ich nenne eine Gegenständlichkeit erst dann ästhetisch wertvoll, wenn sie neben der Repräsentation von singulärer Gefühlsbestimmtheit den eindeutigen Hinweis auf jene Gesamthaltung an sich trägt oder wenn umgekehrt die Gesamthaltung im Sinne von Intentionalität auf die Gegenständlichkeit gerichtet ist. Das Wertproblem, welches eine wissenschaftliche Ästhetik überhaupt zu behandeln hat, betrifft also nicht die Pluralität der Gefallenswerte im objektivierenden Akt, nicht die kumulative Ausdrucksvielheit originärer Gefühlsbestimmtheiten, sondern die in Leibnizens Sinne gemeinte multorum in uno expressio, wobei das Eine dem Vielen nicht etwa koordiniert ist, sondern ihm als „individuelle Form" zugrunde liegt. Der ästhetische Wert des künstlerischen Erlebnisses liegt, so meinen wir, nicht in der emotionellen Dynamik der auf Bildhaftes gerichteten Gefallensregungen, sondern in der gesetzmäßigen Struktur der Erlebnisschicht, aus der jene Regungen emporwachsen. Damit soll keineswegs etwa gesagt sein, daß die Strukturen von Erlebnisganzheit leeren Formen als Repräsentationen in der Erscheinung entsprächen, daß man also etwa formale Strukturgesetze aufstellen könnte, indem man ihnen formale

Gesetze am Objekt zuordnet und sie, ohne auf den gefühlsgestaltenden Originärakt bezug zu nehmen, mit absolutem Wertcharakter versieht. Versucht man auf der einen Seite die Lösung des ästhetischen Wertproblems dadurch herbeizuführen, daß man den emotionellen Faktor des subjektiven Gefallenserlebnisses durch Verschmelzung mit logischen Funktionen einer Normierung zugänglich macht (Ästhetik der „vernünftigen" Kunst), so schaltet man auf der anderen Seite den unbequemen Gefühlsfaktor überhaupt aus und beschränkt sich auf die Fundierung der „ästhetischen" Form unter „Abstraktion vom Stofflichen". Man hat erklärt, die Ästhetik habe es immer nur mit „relativen" Werten, niemals mit „absoluten" zu tun,[1]) d. h. irgendwelche normative Prinzipien könnten, falls sie gefunden wären, stets nur auf die Verhältnisse in der Mannigfaltigkeit der sinnlichen Erscheinungen bezogen, nicht aber dazu verwendet werden, über das persönliche Wohlgefallen an einem Werke zu entscheiden. Die „Abstraktion vom Stofflichen" wird von einer rigorosen Formalästhetik einer ebenso unduldsamen Gehaltsästhetik gegenüber zur Parole erhoben, und es werden unter dem Schein wissenschaftlicher Strenge Elementargesetze der Kunst mit dem Charakter von Allgemeingültigkeit aufgestellt, als ob sich der Inhalt aus einem Kunstwerke gleich dem Honig aus der Wabe herausschleudern ließe. Eine fruchtbare Synthese zwischen Formal- und Gehaltsästhetik ist noch immer nicht gefunden, und die vorliegende Arbeit unternimmt es, diesem Ziele einige Schritte näherzukommen.[2])

Was nun zunächst die Wertung im Originärakt ästhetischen Schauens betrifft, so will mir scheinen, als ob die angeblich eminent wissenschaftliche Bescheidung einer Formalästhetik auf einem Grundirrtum beruht und ohne jeden praktischen Nutzungswert im Sinne von

---

[1]) In solcher etwas ungebräuchlichen Weise bedient sich Jodl (Ästhetik der bildenden Künste. 2 A. 1920. S. 124) der beiden Ausdrücke. Jodls Betrachtungen beziehen sich fast ausschließlich auf Beispiele der Baukunst und enthalten eine Fülle trefflicher Gedanken. Seine grundlegende Auffassung, die etwa im Schiller-Kantischen Sinne die Kunst als Spiel und den Kunstgenuß aus dem Zusammenwirken von Geist und Sinn entstehen läßt, ist merkwürdig unfruchtbar.

[2]) Die organischen Beziehungen zwischen „Inhalt" und „Form" sind das Grundproblem der vorliegenden Untersuchungen. Aus diesem Grunde erscheint es unmöglich, was methodisch zu wünschen wäre, die Definition dieser weidlich abgegriffenen Ausdrücke an die Spitze unserer Betrachtungen zu stellen. Dazu gesellt sich in der vorgetragenen Theorie noch eine besonders erschwerende Eigentümlichkeit, daß vor allem die „Form" nicht etwas seinem Wesen nach Feststehendes, sondern innerhalb des ästhetischen Aktes selbst Wandelbares vorstellt. Spreche ich jedenfalls von „ästhetischer Form" im Sinne endgültiger Wertrepräsentation, so ließe sich hierfür Gestaltung setzen. Keineswegs aber Gestaltung eines vermeinten Objekts, sondern Gestaltung des Materials schlechthin in Verbindung mit Erlebnisgestaltung. Jedenfalls spreche ich niemals von Gestaltung in der Bedeutung „neutraler Form", auch nicht im Sinne von „Gestalt" als Idealform des vermeinten empirischen Dinges. Einstweilen ließe sich der von mir gemeinte Begriff der „Form" in der Weise erklären, wie ihn Köstlin in seiner Rechtfertigung gegen die Angriffe Ed. v. Hartmanns formuliert. Als Formbegriffe im weiteren Sinne bezeichnet er auch die „Qualität" von Gefühlen, sofern sie „anschaulich heraustritt". Er unterscheidet also zwischen „Inhalt" und „Qualität" der Gefühle. Form wäre dann also harmonische Gestaltung des Seelenlebens in Verbindung mit korrespondierender Gestaltung in der Anschauung (cf. Köstlin. Prolegomena zur Ästhetik. Tüb. 1889. S. 97 ff.). Diese Bemerkung diene einer vorläufigen Verständigung; im übrigen stehen unsere Betrachtungen der „Ästhetik" Köstlins (Tüb. 1869) durchaus fern.

Allgemeingültigkeit ist. Denn von einer normierenden Grundlegung muß ich verlangen, daß sie sich in der Auseinandersetzung mit dem Singulären jederzeit zu rechtfertigen vermag. Hierzu ist sie aber nur dann imstande, wenn sie dem Inhaltlichen, aus dem das Singuläre recht eigentlich hervorgewachsen ist, nicht in einfacher Privation oder Negation gegenübersteht, sondern die Beziehungen zwischen Form und Gehalt im Keime birgt. Gebe ich also vorerst meiner allgemeinen Überzeugung von dem Forderungscharakter ästhetischer Werte Ausdruck, d. h. glaube ich, daß, wenn überhaupt etwas Gesetzliches im ästhetischen Verhalten aufgefunden werden kann, seine Anerkennung in der Form eines allgemeingültigen Sollens „im Kantischen transzendentalen Sinne" geschehen muß, so meine ich es in der Bestimmtheit, daß zwischen Form und Gehalt eine grundlegende Korrelation hergestellt werden muß, deren Anerkenntnis ich nicht nur Jedermann „ansinne", sondern deren Allgemeingültigkeit „objektiven" Charakter hat. Wird allerdings die Anerkennung in die Form eines Urteils gekleidet, so muß man sich hüten, es mit dem Urteil zu verwechseln, in dem wir ein subjektives Gefallen oder Mißfallen über etwas im Kunstwerk Dargestelltes, mit ihm „Vermeintes" aussprechen, dem ich selbstverständlich keinen Forderungscharakter und damit keine ästhetische Geltung beilege. „Ästhetische" Urteile, die von der traditionellen ästhetischen Forschung untersucht und mit grundlegendem Charakter versehen werden, beziehen sich in der Regel auf „affektive Relationsvorstellungen" (Heinrich Maier), d. h. auf Vorstellungskomplexe emotioneller Art, die den primären sinnlichen Daten assoziativ beigesellt sind und „kontemplativen" Charakter tragen. Mögen diese Urteile nun sogenannte Werturteile sein (Dieser Sonnenuntergang ist schön), oder mögen sie zu den von Groos, Volkelt und Maier erwähnten illusionistischen „Verständnisurteilen" gehören (Der Mann da ist Judas. Die Madonna schwebt mir entgegen); jedenfalls spreche ich beiden Urteilsarten das Kennzeichen des Ästhetischen ab. Und noch weniger kann ich mich dazu verstehen, Illusionsurteilen dieser Art die Repräsentation ästhetischer Evidenz zuzuschreiben, wenn ich unter Evidenz etwas mehr als ein rein subjektives und subjektiv bleibendes „präsentativ-emotionales Geltungsbewußtsein" (Maier) verstehe. Bei Urteilen über Gefallensakte steht also lediglich das kausale Verhältnis zwischen dem vermeinten, durch die künstlerische Darstellung im Sinne eines Als-Ob-Wirklichen gesetzten Objekts und dem psychologischen Subjekt in Frage. Was wir als wertvoll bezeichnen, ist dieses vermeinte Objekt; der Wert bleibt ein Lustwert im Sinne des Begehrens, und es wird trotz aller spekulativen Bemühungen (auch unter Verwendung des sehr problematischen Hilfsbegriffs der Kontemplation) an der Eigenart des Begehrungsaktes nichts geändert. Relationsurteile dieser Art besitzen keine ästhetisch-funktionelle Struktur; das ihnen zugrunde liegende Geltungsbewußtsein (das übrigens von Maier mit „Glauben" identifiziert und auf „affektive Autosuggestion" gegründet wird)[1]) verliert niemals seinen Charakter als singuläres Urteil; es müßte sich dann unter allgemeine Kategorien subsumieren lassen. Gehe ich von der

[1]) Heinrich Maier. Psychologie d. emotionalen Denkens. Tüb. 1908. S. 436 u. 451.

Voraussetzung aus, daß jedes ästhetische Urteil gleichsam Funktion von zwei Variablen ist, dem ästhetischen Gegenstand und dem ästhetischen Gefühl, so liegt der Fehler aller Versuche, ästhetische Kategorien aufzustellen, darin, daß man die subjektive Gefühlsreaktion und Gefühlsverfassung gleichsam als Konstante betrachtet und lediglich das Objektiv-Ästhetische ins Allgemeine variiert, also bei aller Normierung der persönlichen Sphäre subjektiven Genießens verhaftet bleibt. „Ein derartiges Aufdrängen des eigenen Geschmackes", sagt Hugo Spitzer[1]), „scheint um nichts besser berechtigt als das so häufig wahrzunehmende Aufdrängen des physischen oder „Gaumengeschmacks" ".

Drückt mir also jemand etwa sein Mißfallen über Franz Hals' „Hille Bobbe" aus, so wird mir diese Äußerung als subjektives Werturteil ästhetisch belanglos sein, da ich noch gar nicht weiß, ob die für ein Feststellungsurteil notwendigen Voraussetzungen im Bewußtsein des Urteilenden vorhanden sind. Unter den „Voraussetzungen" verstehe ich nicht wie Meumann[2]) „ein bestimmtes Maß von künstlerischem Verständnis und ästhetischer Bildung" (das wären die subjektiv-psychologischen Voraussetzungen des buon gusto eines Muratori und Dubos), sondern die Forderung, daß der Betrachtende erst einmal die gleichschwingende Sphäre des künstlerischen Genius, deren Klima das Werk entwachsen ist, und die ich zunächst mit dem Ausdruck „Stimmungszone" allgemein umschreiben möchte, erreicht hat. Ist das geschehen, so steht nicht mehr in Frage, ob er das Werk „mehr schreckhaft" als „schön" finde, es handelt sich vielmehr um das Feststellungsurteil, ob sein Stimmungserlebnis durch das Gemälde zu einem Evidenzerlebnis geworden ist. Der Begriff der „Stimmungsevidenz", den ich für den Zentralpunkt jeder wissenschaftlich-ästhetischen Untersuchung halte, kann hier zunächst nur allgemein angedeutet werden. Ich sage also: das Urteil ist erst dann ästhetisch belangvoll, wenn ich aus ihm erfahre oder mit ihm feststelle, daß die vom Künstler gewollte, eingeleitete und von mir erlebte Stimmung durch das Bildgesetz ihre bewußtseinsnotwendige Repräsentation gefunden hat. Die wissenschaftliche Betrachtung hat es allein mit der möglichen Erfüllung solcher Voraussetzungen zu tun. Wenn Meumann statt des Forderungsurteils lieber Voraussetzungsurteil setzen will, weil ja nicht „die Anerkennung eines einzelnen Detailurteils" gefordert werden kann, so meint er sehr richtig, daß die Untersuchung des ideellen Falles der Möglichkeit der Voraussetzung, daß ich die gewollte Stimmung erlebe, nichts mit der psychologischen Fragestellung zu tun hat, ob ich die Stimmung im einzelnen Fall konform erleben kann. Zur Untersuchung steht gar nicht ein singuläres Forderungsurteil, sondern der Forderungscharakter im ideellen ästhetischen Akt, wie denn auch Cohn niemals von einem Forderungs-„Urteil" spricht. Wie im Bereich logischen Denkens der Forderungscharakter der Denkgesetze weder den Irrtum in einem singulären Urteil ausschließt, noch durch falsche Urteilsbildung in seiner Geltungskraft beeinträchtigt wird, so wäre es auch verkehrt, wegen der

---

[1]) In seiner Besprechung eines Werkes von Th. Alt. Ztschrft. f. Ästh. VII. 485.

[2]) System d. Ästhetik. 3. A. S. 22.

Verschiedenheit oder Verkehrtheit singulärer ästhetischer Urteile den Forderungscharakter ästhetischer Normen in Zweifel zu ziehen. Irrtum und Meinungsverschiedenheit laufen der Anerkennung ästhetischer Normen keineswegs zuwider. Im Gegenteil, sie bestätigen und unterstreichen sie. Denn es wäre töricht, sich überhaupt mit jemandem in eine Auseinandersetzung über den Wert eines ästhetischen Gegenstandes einzulassen, wenn es nicht mit der stillschweigenden Anerkennung einer überindividuellen schiedsrichterlichen Norm geschähe.

Das Problem der Subjekts-Objektskorrelation ist dem Relativismus verhaftet, solange diese Relation im psychologisch-realen Sinne aufgefaßt wird. Jedem Versuch, über diese Auffassung hinaus eine transzendentale Grundlegung der Ästhetik zu leisten, stehen schwerwiegende Bedenken entgegen, die sich an die offenbar so unzweideutig mit dem psychologischen Erlebniskomplex: Sinnending—Gefühl verknüpfte Vorstellungsweise anlehnen. Daß trotz dieser Schwierigkeiten die Versuche nicht aufhören, die Erlebnisstruktur des psychologischen Subjekts auch in ästhetischer Beziehung auf Bedingungen des „transzendentalen Subjekts" zurückzuführen, beweist, daß trotz des geringen Ertrages der psychologischen Methode die Forderung einer solchen Grundlegung als Notwendigkeit empfunden wird. Das Scheitern solcher Versuche hat seinen Grund nicht in einem πρῶτον ψεῦδος der Idee, sondern in einer irrtümlichen logizistischen Auffassung der Konstitutionsbedingungen von Gegenständlichkeit überhaupt. Wer die kritische Grundlegung der kategorialen Geltungsbeziehungen für erlebbare Wirklichkeit in purem formalen Sinne vorkantischer Abstraktionsmethode versteht, der gibt sich bereits einer Täuschung hin, wenn er glaubt, die Region „Wissenschaft" transzendental fundieren zu können, und er darf sich noch weniger wundern, wenn seinem formalistischen Unternehmen das Problemgebiet der Kunst vollends entgleitet. (Daß die Methode Husserls trotz ihrer „Einklammerung" von Wirklichkeit von diesem formalistischen Versehen frei ist, werden wir reichlich Gelegenheit haben, zu zeigen.) Haben wir indessen darauf acht, daß die kategorialen Gegenstands-Konstituentien der Wirklichkeitstönung insofern Rechnung tragen, als sie der psychologischen „Fülle" des „Dinges" in schöpferischer Grundlegung eine Vielheit von „wissenschaftlichen Gegenständen" zuordnen, bedenken wir also, daß es im phänomenologischen Sinne in der Struktur dieser Konstituentien „Gegenstandsregionen" gibt, so können wir des Erfolges einer Grundlegung des Ästhetischen sicher sein.

Zum Gelingen unseres Unternehmens bedarf es des Wegräumens langgepflegter Vorurteile, von denen Hermann Glockner die wichtigsten als „Ästhetizismen" aufzählt[1]). Daß der Panästhetizismus, welcher in unkritischer Schwärmerei für das Schöne überhaupt niemals zu ästhetischer Erlebnisgestaltung gelangt, ebenso abzulehnen ist,[2]) wie die „konkrete Gebundenheit", bei der alle ästhetischen Probleme unter dem Gesichtswinkel einer persönlichen Vorliebe für einen bestimmten Stil oder Künstler gesehen werden, ist selbstverständlich.

---

[1]) Logos XI. S. 191—223.

[2]) M. Dessoir. Ästh. u. a. K. S. 50—52.

Was zur dritten Art von Ästhetizismen, dem ästhetischen Illusionismus zu sagen ist, findet sich an entsprechender Stelle im Buche. (Die von Glockner aufgeführte letzte Fehlform: die Verabsolutierung des Künstler-Ichs, scheint mir zum großen Teil mit der zweiten Gruppe zusammenzufallen.) Bemerkenswerter noch als diese Vorurteile, die heute einer Ästhetik kaum noch gefährlich werden können, erscheint mir indessen das der idealistisch-spekulativen Verbrämung zugrunde liegende und im Begriff des Schönen verborgene genußpsychologische Vorurteil, sowie die formalistischen Exstirptionsversuche, denen der wesentlichste Faktor ästhetischen Erlebens, das Gefühl, zum Opfer fällt. Nach diesen beiden Richtungen gilt es allererst Klarheit zu schaffen.

2. Das Schöne als angeblich absoluter Wert.

Heinrich v. Stein beginnt seine Vorlesungen über Ästhetik mit den Worten: „Ästhetik bedeutet Lehre vom Gefühl. Man hat das Wesen der Ästhetik nur unvollständig erfaßt, wenn man sie als Lehre vom Schönen definiert." In diesen Worten steckt das Programm unserer methodischen Untersuchungen. Die Versuche, das Wesen der Kunst in seiner „rein formalen Funktion" zu erfassen, ästhetische Grundelemente aus gewissen Elementarformen herauszudestillieren und damit Normalgesetze der „Schönheit" aufzustellen, haben recht eigentlich zur Begründung der Ästhetik als Wissenschaft des „gesunden" Menschengeschmacks ermuntert,[1]) in deren Mittelpunkt die „das Gefühl schlechthiniger Befriedigung" mit sich führende, „schlechthiniges Wohlbehagen" einflößende, mit absoluter Leichtigkeit und „Überschaulichkeit" aufzufassende „schöne Form" als „einfachste und klarste Wahrheit, die es gibt", axiomatische Gewalt ausübt[2]). Eine veräußerlichende Auffassung des hellenischen Formenklimas, die verblüffende Geschlossenheit, Ruhe und Einfachheit der antiken Kunst, ihr angeblicher Rationalismus gegenüber der betäubenden Fülle und Irrationalität des Barock, dazu eine Reihe anscheinend allgemeingültiger Geschmacksgesetze, wie das Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit, der Reihenbildung, Kulmination, Eurhythmie, Harmonie und Proportionalität ermunterten, in der Richtung einer formalen Geschmackslehre weiter fortzuschreiten, sei es nun, daß sich diese Richtung einer objektiven Betrachtung schöner Gegenständlichkeit, sei es, daß sie sich den subjektiven Bedingungen eines neutralen Geschmacks zuwandte. Mußte man auf dem letzten Wege notwendig dahin geführt werden, die Kunst als freies Spiel der Einbildungs-

[1]) Es liegt für uns noch weniger Veranlassung vor, das sogenannte „Charakteristische" einer besonderen diskursiven Behandlung zu unterziehen. Die mit Hutcheson beginnenden, von Zimmermann aufgenommenen Bemühungen, das Charakteristisch-Schöne zu erklären (cf. über das Hutcheson-Zimmermannsche Prinzip: Hugo Spitzer, Kritische Studien zur Ästh. d. Gegenw. Wien 1897. S. 7—19), die auch bei Köstlin, Hartmann und Volkelt einen breiten Raum einnehmen, zeigen, daß alle noch so zugespitzte begriffliche Dialektik das Wirrsal von Widersprüchen, die Tragikomik des Aneinandervorbeiredens nicht zu beseitigen vermögen. Jeder tritt von einem anderen seelischen Niveau an das Problem heran. Das scheinbar Verbindende ist lediglich die Äquivokation.

[2]) K. Köstlin. Ästhetik. Tüb. 1869. S. 69 ff. Köstlins langgedehnte Ausführungen sind eine wahre Fundgrube neuer Wortprägungen und Titulaturen für den Begriff des Wohlgefälligen.

kraft aufzufassen, das sonach trotz aller idealistischen Beteuerungen lediglich zur Belustigung der Gemütskräfte, zum entspannenden Genuß vorhanden ist, so trieb man auf der anderen Seite eine blutlose Skelettierungslehre, die zudem das Gute hatte, daß sie nie enttänschte, indem sich immer Einheit in der Mannigfaltigkeit, immer eine mitunter etwas eigenartig gewachsene Eurhythmie und Harmonie aufweisen ließ. So hat sich in der Ästhetik zu einem Teil ein wirklichkeitsfremder Absolutismus herausgebildet, der in dem „Schönen" „eine Summe formaler Eigenschaften und Merkmale an Werken menschlicher Phantasie" erblickt, „die nach psychologischen Gesetzen das Phänomen des Gefallens oder den Zustand ästhetischen Wohlbehagens erzeugen"[1]), wonach ein perspektivischer Fehler „ästhetisch verwerflich" und etwa Kaulbachs Treppenbilder wegen ihrer Komposition über Rafael zu setzen seien. Aus der gleichen Wurzel entsprang ein haltloser Relativismus, der mit der Einheit in der Mannigfaltigkeit überall bei der Hand war, wenn sich ein Werk oder eine Richtung dank ihrer „Vitalität" durchgesetzt hatten.

Man könnte versucht sein, sich dem leidigen Streit zwischen dem „Schönen" und dem „ästhetisch Wertvollen" dadurch zu entziehen, daß man etwa, wie es Lipps tut, definiert: „Im Zusammenhang der Ästhetik heißt ‚schön' eben „ästhetisch wertvoll"[2]). Dagegen ließe sich gewiß nichts einwenden, wenn beide Ausdrücke wirklich äquivalent, wirklich losgelöst von allen bisher mit ihnen verbundenen Assoziationen gebraucht, und auf etwas Problematisches, Nochzuerweisendes angewendet würden. (Der Zusatz: „Für mich wenigstens verhält es sich so", ist unwissenschaftlich und deutet bereits auf eine assoziative Verknüpfung hin.) Wenn nun aber erklärt wird: Das „ästhetisch Wertvolle ist lustvoll", so wird damit wieder in sehr bestimmter Weise Partei ergriffen und die Lösung vorweggenommen, indem „ästhetischer Wert" gleich „Lustwert" gesetzt wird. Sträubt man sich gegen diese Gleichsetzung, so gibt man zu, daß der ästhetische Wert in der Lust nicht sein Letztes besitzt, während das „Schöne" nur lustvoll ist.

Der Grund für die Tatsache, daß sich der Begriff des Schönen als eines absoluten Wertes immer wieder als Inventarstück ästhetischer Untersuchungen vorfindet, mag darin zu suchen sein, daß sich bei der Betrachtung der verschiedenen historischen Stilarten das griechische Stimmungsklima scheinbar als das wertbeständigste herausstellt.[3]) Während wir anderen Stiläußerungen gegenüber immer eine mehr oder weniger große historische Distanz einhalten, wodurch unser „ästhetisches Genießen" stark beeinträchtigt wird, läßt das Ideal des hellenischen Eros

---

[1]) Jodl a. a. O. S. 278 u. 235.

[2]) Ästhetik. Psychologie d. Schönen u. d. Kunst. 3. A. Lpzg. 1923. T. I. S. 6.

[3]) Die äußerste Konsequenz aus diesem Grundgedanken zieht wohl Worringer, wenn er die Ästhetik als den Teil einer allgemeinen Kunstwissenschaft definiert, der das klassische Kunstwollen untersucht. Hiergegen bemerkt Utitz (Grundlegung. I. S. 37) sehr treffend, daß die Frage, ob „das Ästhetische in der klassischen Kunst seine reinste und unvermischteste Ausprägung finde" (eine Frage, die nach unseren späteren Ausführungen überhaupt ohne Sinn ist), erst erhoben werden könne, „wenn bereits ein Wissen um das Ästhetische vorliegt".

an Sinnfälligkeit nichts zu wünschen übrig. Daß sich auch um die Werke antiker griechischer Kunst eine bestimmte seelische Atmosphäre legt, deren Erarbeitung uns Heutigen, die wir Hellas noch immer in humanistischer und rationalistischer Umdeutung sehen, mindestens ebenso schwer fällt, wie die anderer Stilschöpfungen, wird angesichts der „Wohlgefälligkeit" des aus dem seelischen Komplex herausgerissenen starren Objekts völlig vergessen. Von vornherein wird der Ästhetik durch das Stilschema eines „absolut Schönen" jede Beweglichkeit genommen, und es muß das Ansehen dieser Wissenschaft auf das empfindlichste schädigen, wenn ihre Konstruktionen allen Schöpfungen indifferent gegenüberstehen, die außerhalb der kanonischen Schönheitslinie liegen.[1])

Die Vorherrschaft des Schönen erscheint vielen Forschern (so: J. Volkelt, Max Dessoir, Kaarle S. Laurila, Utitz) als überwunden. (Die Kunstwissenschaft lehnt den Begriff in ihren bedeutendsten Vertretern überhaupt ab.) Das Schöne tritt als Modifikation, Grundtypus, neben das Komische, Tragische, Erhabene usw. Daß übrigens auch hier Kant der Vorrang gebührt, wenigstens was die Abtrennung des Erhabenen betrifft, ist bekannt, und die Zurechtweisung G. F. Meiers im Blombergschen Logikkolleg zeigt deutlich Kants Unterscheidung zwischen schön und ästhetisch.[2]) Auch Schiller erkennt das Schöne in der Natur noch keineswegs als ästhetischen Gegenstand an, mag es auch gleichsam verworren in der Natur liegen, sofern es als Gegenstand Er-Scheinung ist und somit der apriorischen Form unseres Anschauens angehört. Aber erst, wenn der Mensch „den Schein von dem Wesen zurücknimmt und mit demselben nach eigenen Gesetzen schaltet", wird sich das Ästhetische eigentlich entfalten. Fr. Schleiermacher hat wohl zuerst aus prinzipiellen Gründen den Schönheitsbegriff aus der Kunstphilosophie beseitigt wissen wollen.[3]) Kunst bedeutet ihm die aus den beiden Momenten „Begeistung" und Besinnung bestehende „freie Produktivität" auf der Grundlage „nationaler Differenz", womit die Abweisung eines absoluten und die Betonung eines relativen Wertmaßstabes ausgesprochen ist. Der Definition J. Cohns, das Schöne „als die konfliktlose Modifikation des Ästhetischen" anzusehen, insofern sich „der Ausdruck ganz und gar in der Form" offenbart,[4]) kann ich deshalb nicht zustimmen, weil nach meiner Auffassung von Ausdruck und Form jedes ästhetische Erlebnis einerseits in einem Konflikt wurzelt und andererseits stets in absoluter Konflikt-

[1]) Zu den seltsamsten Widersprüchen führt auch Jodls Gedankengang, wenn einmal „Schönheit" als „Inbegriff formaler Merkmale und Eigenschaften von künstlerischen Erzeugnissen" erklärt wird, der in jedem Stil „vorhanden" ist, und wenn sich einige Zeilen vorher folgende Expektoration findet: „Vieles historisch Wichtige ist herzlich garstig. Kaum dürfte jemals jemand die Metopen am Tempel zu Selinunt oder die Äginaten oder die Wandmalereien Orcagnas oder die wunderlichen Schnörkel Filippino Lippis und Boticellis ‚schön' gefunden haben". (Ästh. d. bild. Künste. S. 281/82.) Hier hat sich der ästhetische Formalismus selbst ad absurdum geführt.

[2]) cf. Schlapp. Entstehung d. Kr. d. U. Gött. 1901. S. 55 u. E. Bergmann. Die Begr. d. deutschen Ästh. Lpzg. 1911. S. 153.

[3]) Vorl. ü. d. Ästh. ed. Lommatzsch. WW. III. Abt. Bd. 7. Berl. 1842. S. 7 u. S. 240 ff.

[4]) Allg. Ästh. S. 168.

losigkeit endet. Witasek sucht den Begriff des konfliktlosen Ästhetischen durch scharfe Zergliederung aller denkbaren Konfliktsfälle zu korrigieren[1]). Seine positiven Ausführungen über „reine Schönheit" haben mit meiner Auffassung des Ästhetischen nichts gemein. Will man überhaupt den arg belasteten Ausdruck „schön" für ästhetische Problembehandlung beibehalten, so dürfte H. v. Steins Erklärung am Platze sein: „Wir nennen ein Kunstwerk schön in dem Maße, als ein seelisches Motiv darin zum adäquaten Ausdruck kommt"[2]). „Adäquat" bedeutet hier in dem von uns vorgetragenen Sinne Bezugnahme auf Gefühlsganzheit. Damit wird auch für H. v. Stein der Begriff einer absoluten Form des Schönen hinfällig. „An Michel Angelos vorwiegend subjektiv gehaltener Kunstweise zeigt sich, daß die ästhetische Wirkung nicht an eine bestimmte Form geknüpft ist." Wer also von einem „vollkommenen Ideal des Schönen oder Charakteristischen, des Anmutigen oder Erhabenen, des Tragischen oder Komischen" als einem Grenzbegriff spricht[3]), verfällt dem Irrtum einer idealistischen Ästhetik, dem Irrtum der Romantik mit seiner „tragischen Ironie". Seine Ursache liegt in einer schematischen Verallgemeinerung eines singulären Gestaltungsmotivs, in einer ungerechtfertigten Anwendung des Abstraktionsprozesses auf ein Bewußtseinsgebiet, das sich jeder diskursiven Behandlung entzieht. Das absolute Ideal ist kein Grenzbegriff, es ist von vornherein falsch konstruiert und nur aus der Aporie psychologischer Einstellung zu erklären. Ich erkenne keine gegenständliche Form an, der, ganz gleichgültig, in welcher Verschmelzung mit anderer Form sie auftreten mag, von vornherein ein bestimmter absoluter ästhetischer Wert anhangt. Es sei nur an Wundts Theorie der „schöpferischen Resultante" erinnert, wonach sich aus der Verbindung mehrerer psychischer Elemente durchaus neue Eigenschaften ergeben, „die weder einem einzelnen Element, noch der Summe der Elemente zukommen, wenn man diese Summe als eine additive Verbindung der Einzelelemente betrachten wollte"[4]). Durchaus ist Volkelt im Recht, wenn er unter grundsätzlicher Ablehnung jeder formalistischen Ästhetik auf das Verfehlte solcher Versuche hinweist, mit Experimenten über elementare Sinneseindrücke Folgerungen über das ästhetische Verhalten abzuleiten und, wie Wundt, aus „ästhetischen Elementargefühlen" ästhetische Prinzipien zu gewinnen.[5]) Wundts obengenannte Theorie würde bereits im Widerspruch mit solchen Versuchen stehen. Wollte man dagegen einwenden, daß doch in allen großen Stilarten bestimmte Formendominanten auftreten, so liegt diesem Einwurf die Vorstellung eines durch die übliche kunstphilosophische Interpretation entstandenen und begünstigten Stilschemas zugrunde, das mit der ästhetischen Kennzeichnung einer lebensvollen Bewußtseinsschicht nichts mehr zu tun hat.

Es bedarf heute nicht mehr weitschweifiger Schilderungen, um zu

---

[1]) Grundzüge d. allg. Ästh. S. 278 ff.

[2]) Vorlesungen über Ästh. Stuttg. 1897. S. 70.

[3]) Volkelt. Ästhetik. I. S. 23.

[4]) Wundt. Psychologie in: Die Philosophie im Beginn d. XX. Jahrh. 2 A. S. 41.

[5]) Volkelt. Ästhetik. I. S. 438.

zeigen, zu welchen Abstrusitäten Lessing[1]) durch die Vorstellung eines unklaren Schönheitsbegriffes geführt wurde, und wie weit Winckelmann von dem wahren Erlebnis hellenischer Kunst entfernt war, wenn er in seinem Trattato preliminare erklären konnte, daß ihm in der Wirklichkeit „lebendige Nioben und vatikanische Apolle" begegnet seien. Wir bemängeln diese enthusiastische Äußerung nicht etwa auf Grund manieristischer Voreingenommenheit, sondern wegen der objektivierenden Einstellung, die in der Darstellung nur das Musterexemplar eines Menschen erblickte. Was aber zur Zeit des Klassizismus verständlich war, sollte heute als endgültig abgetan hinter uns liegen; und die Ästhetik sollte aufhören, sich mit Begriffen herumzuplagen, die der tiefen Einsicht in das Wesen schöpferischer Produktion nicht mehr gerecht werden, wie sie uns durch eine rastlos vorwärtsdringende Kunstgeschichte und durch das allerpersönlichste Kunsterleben der jüngsten Zeit geworden ist. Wollen wir nicht unter dem trügerischen Halt einer Idee, von der nur der Name Bestand hat, in den Ungrund hoffnungslosen Relativismus versinken, so müssen wir dem Begriff des Schönen als angeblich ästhetischem Grundbegriff absagen. Und nicht bloß seiner objektivierenden Tendenz, nicht bloß der Widersprüche wegen, die sich aus der Auffassung des „Häßlichen" als einer „Modifikation des Schönen" ergeben, sondern wegen der in der Problembezeichnung liegenden Sterilität, durch welche die Fülle des ästhetischen Immanenzproblems völlig verschüttet wird.

Aus dieser Absage ergibt sich mit Notwendigkeit auch die Abweisung des Glaubens an eine im großen Bett des Kulturstroms vor sich gehende universalistische, nach einem transzendenten Ideal konvergierende Kunstentwicklung. Es entspricht also dem Sinn der hier entwickelten Gedanken, wenn ich einer teleologisch-geschichtlichen Entwicklung der Kunstbetätigung abweisend gegenüberstehe. Die Entstehung und Ausbildung der Stilarten, die nach Volkelt[2]) in einem evolutionistischen Zusammenhange stehen sollen, und „im Großen und Ganzen eine immerwachsende Bereicherung, Erweiterung, Vertiefung, Verfeinerung der künstlerischen Ideale" mit sich führen, zeigt in Wirklichkeit nichts von solcher Tendenz. Die inneren Entwicklungsgesetze sind nicht evolutionistischer, sondern vielmehr kumulativer, geschichteter Natur. Die verschiedenen Wertzonen denken wir uns nicht nach irgend einem allgemeinen abstraktiven Wertmaßstab abgestuft. Es hat eine Kunstperiode, ein Künstler oder ein Kunstwerk jedesmal das Höchste geleistet, was wir erwarten dürfen, wenn es gelungen ist, für eine bestimmte Gemütsevolution eine eindeutige, gestaltungsnotwendige Synthese zu finden.

3. Zur Frage der gefühlsleeren Anschauungsnotwendigkeit.

Von einer „gefühlsanschaulichen Notwendigkeit" (Dessoir) spreche ich aus dem Grunde nicht, weil ich eine einfache mit Notwendig-

[1]) Man lese hierüber bei Justi nach. (Winckelmann und seine Zeitgenossen. Lpzg. 1898. Bd. III. 2 A. S. 204 ff.)

[2]) Ästhetik. I. S. 22 ff.



keit vollzogene Bindung zwischen Anschauung und Gefühl und infolgedessen auch isolierte Behandlung gefühlsnotwendiger Anschauungselemente nicht glaube annehmen zu können. Was hier gewöhnlich als Notwendigkeit bezeichnet wird, ist die naive Gewißheit von Gefühl, nicht aber die funktionelle Einordnung in regionale Ganzheit. Wollte ich eine Ästhetik des naiven „Durchschnittsgeschmacks" schreiben, eine Ästhetik des „natürlichen, auf dem unverbildeten Gefühl beruhenden Geschmackes" (Alt), wie es leider allzuhäufig geschehen ist, so gälte das (von Dessoir erwähnte) Wort des Herrn Gérard de Lairesse, welches die Schönheit oder Häßlichkeit einer Landschaft in der übelsten Weise zopfigen Sentiments aber immerhin mit solcher naiven Selbstverständlichkeit schildert, daß jeder Spießer auch heute noch seine helle Freude daran haben muß[1]). Ich halte es für ein fruchtloses und das Ansehen der Ästhetik schädigendes Unternehmen, dem dilettantischen Bequemlichkeitsstandpunkt des ungebildeten Kunstbetrachters dadurch entgegenzukommen, daß man der Art von Schönheit, die „konfliktlose Lust" zu erwecken vermag, oder durch die, um mit Hemsterhuis zu reden, man eine „möglichst große Zahl von Ideen in möglichst kurzer Zeit erhalten kann"[2]), eine besondere Stelle in der Ästhetik einräumt. Dessoir nennt den Wert bloßer Schönheit „gerade wegen dieses Mangels an jeglicher Störung" treffend einen „Oberflächenwert". Ich gehe hierin noch weiter und bezweifle durchaus, daß das Anschauen dieser Durchschnittsschönheit immer ohne Hemmungen und Kämpfe, ohne Konflikte und Störungen vor sich geht. Ich bezweifle es deshalb, weil ich es für ausgeschlossen halte, auf der Basis solcher „neutralen Schönheit" eine für die Kunst irgendwie wertvolle Ästhetik aufzubauen. Die fade Regelmäßigkeit des Monsieur de Lairesse kann vielmehr zu den allergrößten Hemmungen führen, ihr Erlebnis kann mit Ekel und Abscheu aufs allerdeutlichste verbunden sein. Die „Jugendlinie" ist eine Zeitlang mit absolut „konfliktloser Lust" erlebt worden; heute findet sie sich in allen kunstwissenschaftlichen Lehrbüchern als sinnfälliges Beispiel für Unklarheit und Unschönheit. Der Streit um die Linienschönheit, die belleza lineare, zeigt deutlich, zu welchen unlösbaren Widersprüchen alle Versuche gelangen müssen, bei denen die seelische Erlebnissphäre exstirpiert wird. Hogarth, dessen Gestaltungsklima dem Barock angehörte, sah seine Wellen- und Schlangenlinie in jede antike Skulptur hinein, ja er mutete den griechischen Künstlern das Wissen von dieser Linie als der „schönsten" ohne weiteres zu.[3]) Winckelmann dagegen, der den Namen Hogarths absichtlich vermied (auch dort, wo ihn ein Residuum von barocker Reminiszenz zur Anerkennung der Wellenlinie bewog), sah im klassischen Bildwerk die Harmonie der „einfachen, lang anhaltenden Züge". Das alles sollte bedenklich stimmen und den immer von neuem unternommenen Versuchen steuern, die Zuordnung zwischen Anschauung und Gefühl innerhalb einer konstanten und neutralen Sphäre vorzunehmen, die früher oder

---

[1]) M. Dessoir. Ästh. u. a. Kunstw. 2 A. S. 142/43.

[2]) R. Zimmermann. Ästhetik. Wien. 1858. Bd. I. S. 303.

[3]) Siehe die Auslegung der Anekdote vom Besuch des Apelles bei Protogenes in William Hogarths Aufzeichnungen ed. M. Leitner. Berl. 1914. S. 80.

später wieder mit der Sphäre des „guten Geschmacks" zusammenfallen muß.

An der Spitze aller Doktrinen und Dogmen, welche das Ästhetische unter Umgehung des Gefühlserlebnisses zu begründen suchen, steht das Gesetz von der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Die Wolffisch-Baumgartenschen Bemühungen um dieses Gesetz gingen von rein objektivierend-formalistischen Gesichtspunkten aus und bewegten sich in dürren begrifflichen Abstraktionen. Die Sinnlosigkeit dieser Versuche, aus zwei abstrakten Begriffen das Ästhetische abzuleiten, ist wohl heute allgemein erkannt,[1]) und man ist bemüht, das in dieser diskursiven Umschreibung steckende Problem erst als Problem zu formulieren. Die ihm gewöhnlich zugrundeliegende gefühlskahle Vorstellungsweise kann in dreifacher Richtung zum Ausdruck gelangen. Baumgartens cognitio sensitiva wollte durch die Darstellung der anschaulichen Einheit im Sinnlich-Mannigfaltigen ein reines Erkenntnisproblem sein (ästhetischer Intellektualismus), die Ästhetik ist ihm eine „Logik des unteren Erkenntnisvermögens".[2]) Nahe verwandt hiermit sind die Bestrebungen des ästhetischen Idealismus (der häufig zugleich wie bei Hegel und Solger ein ästhetischer Dynamismus ist), der in der Einheitsschau von Mannigfaltigkeit die Einheit der metaphysischen Idee, ein Durchscheinen oder Sich-Durchsetzen, ein Sich-wieder-zurücknehmen der Idee sieht.[3]) Das Gemeinsame beider Richtungen beruht jedenfalls in einem Idealisieren von Gegenständlichkeit im klassisch-hellenischen Sinne, das sich als „Verschönern" in der Kunst unliebsam zur Geltung brachte. Während sich diese beiden Ansichten in der Tendenz auf das Allgemeine begegneten, entwickelte sich nebenher die Vorstellung, Einheit im Mannigfaltigen als Einheit des Gesetzes, als Ganzheit und Totalität des Erscheinungszusammenhanges zu begreifen. Die Kunst sollte nicht mehr

[1]) Die Hohlheit dieser Formel hat Ed. v. Hartmann besonders scharf gekennzeichnet. Phil. d. Schönen. 2. A. ed. R. Müller-Freienfels. Berlin. 1924. S. 90 ff

[2]) Indessen möge daran erinnert werden, daß ihn Herder als den Begründer der Philosophie des Gefühls preist. Vgl. E. Bergmann. Die Begründung d. n. Ästhetik usw. S. 20. „Feurige Gedanken" stellen ihm, dessen Interesse nur auf Begründung von Poetik und Rhetorik gerichtet ist, die erste Gruppe der ästhetischen Vollkommenheit dar. Bergmann scheint mir mit Recht Baumgartens „sinnliche Erkenntnis" als „Schauen des inneren Gefühls" zu interpretieren. (Ebda. S. 151.) Immerhin blieb es bei schüchternen Versuchen, die ohne methodischen Nutzen blieben. Ebenso H. v. Stein. D. Entstehung d. neuen Ästh. S. 336 ff.

[3]) In der Aufzählung und Zergliederung ästhetisch-historischer Begriffe fortfahrend, ließe sich mit dem Begriff der Einheit in der Mannigfaltigkeit der der Vollkommenheit in Verbindung bringen. Bei Baumgarten wird die perfectio jenem Prinzip noch völlig gleichgesetzt (perfectio phänomenon). Die weitere Genealogie des Wortes läßt sich von hier aus in zwei Strängen verfolgen. Der eine, der Wolffianische Strang, meint die rein begriffliche Bedeutung, wonach vollkommen etwas ist, was „zu seiner Völle gekommen ist" (Sulzer), was also alles besitzt, was es seinem begrifflichen Wesen nach notwendig haben muß. Der andre, Köstlinsche Strang, nennt vollkommen das, was gleichsam zu einer größeren Fülle des Seins gekommen ist (ohne daß die Vollkommenheit seines begrifflichen Wesens einen Zuwachs erfahren habe). Köstlin nennt Größe und Kraft als Vollkommenheiten dieser Art. Die Verwandtschaft mit dem Begriff des Erhabenen ist klar. Doch lassen wir die weitere Behandlung dieser Begriffsabfolge als für uns unwesentlich beiseite.

idealisieren, nicht „den Gehalt des Wirklichen verbessern, sondern nur konzentrieren, was in der unendlichen Ausdehnung der Welt räumlich und zeitlich so zerstreut auseinanderliegt, daß es in der Bedeutung und dem Werte seiner Zusammengehörigkeit von dem einzelnen Gemüt weder angeschaut, noch durch Reflexion klar genug überblickt, noch endlich in unmittelbarem Erleben genossen werden kann".[1])

Von diesem Gedanken der Konzentration des Wirklichen im Singulären, der das Kunstwerk im Cusanischen Sinne als contractio universi und die Kontemplation als unmittelbare Gesetzesschau (visio apprehendit mansionem verae veritatis (die höchste Stufe der Cusanischen contemplatio)) auffaßt, führt die Entwicklungslinie unmittelbar zu Konrad Fiedler. Allerdings weicht Lotze darin entschieden von Fiedler ab, daß er die Gefühlskahlheit als Mangel erkennt und den ästhetischen Effekt in den „seligen Selbstgenuß" setzt, mit dem wir das „Ganze der Welt" anschauen. Von hier aus nehmen dann wohl auch die Versuche ihren Anfang, das Einheitsprinzip von der Gefühlsseite her zu unterbauen. Bei Lotze war das Gefühl noch etwas zum Anschauungseffekt Hinzukommendes, von ihm Verursachtes, und Fiedlers Theorie hat die Unabhängigkeit eines solchen Systems von jeder Gefühlsfundierung zu erweisen versucht. Volkelts Verdienst ist es, auf den gefühlsfunktionellen Charakter der ästhetischen Einheit hingewiesen zu haben. „Nur gefühlsmäßig, nicht aber begrifflich entsteht im Betrachter die Gewißheit der organischen Einheit".[2]) Von einer begrifflichen Auffassung der Einheit ist nach Volkelt in solchem Maße abzurücken, daß sie nicht einmal in kritischer Zergliederung des Werkes nachweisbar ist, daß ihre einigende Macht meistens nur „in unbestimmter Schwebe" verharrend erlebt wird. Wieder sind wir hier an einen Punkt gelangt, wo sich das Gefühl am eignen Schopfe emporziehen will: das Gefühl soll die Gewißheit seiner Einheit fühlen; und die Gewißheit fühlt es in ungewissem Schweben. Hier drängt der Gedanke zu weiterer Entwicklung und Utitz legt den Nachdruck nicht darauf, daß Einheit vorfindbar sei, sondern wie sie sich vorfindet, d. h. wie sie sich aus dem Prinzip der Gestaltung auf das Gefühlserleben, aus der besonderen Sphäre von Kunstsein herauswächst.[3]) Hier ist der Weg

[1]) Lotze. Grundzüge der Ästhetik. Lpzg. 1884. S. 22. Die Anregung zu dieser Idee mag die auf die krotoniatische Anekdote zurückgehende Selektionstheorie der Renaissance gegeben haben. Vor allem preist Leone Battista Alberti die Auswahl aus vielen „schönen Körpern", qual cosa bene che sia difficile perché nonne in uno corpo solo si truova compiute bellezze, ma soni disperse et rare in più corpi; pure si debba ad investigarla et impararla porvi ogni faticha. (Della pittura di Leone Battista Alberti libri tre.) (Quellenschriften z. Kunstgeschichte. Wien. 1877. XI. S. 151.) Es sei bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen, daß sich bei Alberti neben dem auf das rein bildhaft Gegenständliche gerichteten Schönheitsbegriff mit seiner Unterteilung in gratia und dignitas auch der Begriff der concinnitas findet, der durch die Idee des funktionellen Flächenzusammenhanges stark an Fiedler erinnert (ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium, in eo cuius sint ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil quam improbabilius reddat. (De re aedificatoria.) Die concinnitas spielt auch bei Baumgarten eine Rolle.

[2]) Ästhetik. I. S. 574.

[3]) Grundlegung d. allg. Kunstw. Bd. II. S. 301 ff. und: Zur Lehre von der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Ztschrft. f. Ästh. VII. S. 303—307.



aus der Gedankenarmut der Begriffkonstruktion in die Fülle und Variabilität von Gefühlssphären gewiesen. Sachlich befindet sich das Problem auch hier noch in dem gleichen Stadium der Ratlosigkeit wie bei Volkelt. Ja infoge der Differenzierung nach Seinsschichten, die unzweifelhaft einen Fortschritt bedeutet, scheinen wir der Lösung ferner gerückt zu sein als zuvor, da das Kriterium für gefühlte Einheit nach wie vor im originären Gefühlserlebnis selber liegen soll. Die geschichtliche Entwicklung des Begriffs der ästhetischen Einheit führt somit zu einer Problemlage, von der aus die vorliegenden Untersuchungen ihren Fortgang nehmen.

Die oft recht unklaren Beziehungen des Gefühls zur Anschauung und die üblen Anmaßungen einer dilettantischen Gefühlsseligkeit haben immer von neuem zu Versuchen geführt, das Gefühl als unbequemen Störungsfaktor überhaupt auszuschalten und das Kunsterlebnis allein auf gefühlsleere Anschauungsnotwendigkeit zu gründen. Der Begriff von Evidenz im Sinne von Gestaltungsnotwendigkeit ist in diesem Sinne von Konrad Fiedler systematisch ausgestaltet worden. Die Bedeutung, die dieser Theorie von kunstwissenschaftlicher und kunstproduktiver Seite entgegengebracht wird, das hohe Kunstverständnis ihres Schöpfers und der zwingende Ernst seiner Darstellung nötigen uns, ihr unser Augenmerk zuzuwenden.

„Die Kunst", schreibt Fiedler,[1]) „ist der Ausdruck für die Notwendigkeit des sichtbaren Seins. Diese Notwendigkeit ist, wie alle Notwendigkeit, im letzten Grunde gar keine beweisbare, sondern nur eine ausdrückbare; sie beruht auf dem Zusammenwirken der Eindrücke". Wie Herbarts „ursprüngliche Evidenz" des Schönen schließt auch Fiedlers Evidenz des Anschauungszusammenhanges jede Einmischung psychologischer Methoden aus. Im Sichtbaren eine Ganzheit zu schauen oder ein singuläres Sichtbares als Ganzheit zu gestalten und zwar in dem Sinne, daß das funktionell Gesetzmäßige des Objekts im ästhetischen Gegenstande seine sichtbare Erfüllung erhält und im funktionellen Verhältnis der Teile zum Ganzen außerbegrifflich und außergefühlsmäßig auf Grund der „Gesetze unseres synthetischen Bewußtseins" klargestellt wird, dies ist nach Fiedler die Aufgabe der Kunst. Das ästhetische Problem verwandelt sich also offensichtlich in ein Problem der Erkenntnistheorie, es konstituiert sich aus einem Mangel des diskursiven Verfahrens, das die Verbindung des Einzelnen mit der Totalität immer nur als unendliche Aufgabe ansehen muß, während die Kunst im einzelnen Totalität unmittelbar „erkennt" oder mit Evidenz schaut. Der mit so großer Kühnheit unternommene Versuch einer prinzipiellen Scheidung zwischen Kunst und Wissenschaft endet also in eine Intellektualisierung der Kunst,[2]) in einen anders gewendeten

[1]) Aus Fiedlers Nachlaß bei H. Konnerth. Die Kunsttheorie C. Fiedlers. München. 1909. S. 162.

[2]) Als eine solche Intellektualisierung muß Fiedlers Versuch trotz seines Bemühens, das Unterscheidende zwischen Kunst und Wissenschaft hervorzuheben (siehe hierzu Fr. Kreis. Die Autonomie d. Ästh. Tüb. 1922. S. 79 ff.), deshalb angesehen werden, weil, wie Utitz (Grundlegung. Bd. I. S. 8 ff.) auseinandersetzt, seine Forschungseinstellung einen durchaus wissenschaftlich-intellektuellen Zug besitzt. Es geht nicht an, die Herübernahme begrifflich belasteter Termini, wie

Baumgartenianismus. Indem er nun in den vorgesetzten Zielen notwendig scheitern muß, wird die Vernachlässigung des gefühlsmäßigen Faktors doppelt peinlich empfunden; und wir pflichten E. v. Hartmann bei, welcher erklärt, daß eine Ansicht, welche von gefühlsleerer Anschauungsnotwendigkeit spricht, entweder gezwungen ist, „darunter den ästhetischen Schein nach seiner Bereicherung durch die in ihn zurückprojizierten Gefühle zu verstehen", oder aber „zu einem öden und unfruchtbaren Formalismus" herabsinken muß[1]).

Es ist für die Einsicht in die gedanklichen Voraussetzungen der Fiedler-Hildebrandschen Theorie äußerst bedeutungsvoll, daß eine Schrift, welche die Lehre philosophisch zu rechtfertigen sucht[2]), ihren Ausgang von Vaihingers nominalistischer Als-Ob-Philosophie nimmt, für welche „Begriffe" Fiktionen, und der Komplex wissenschaftlicher Wesenszusammenhänge ein Gespenst der Wirklichkeit bedeutet. Nach Fiedlers in naiver Mißdeutung der Transzendentalphilosophie entwickelter Ansicht „sind Verstandes- und Vernunfterkenntnisse, da sie in Worten auftreten müssen, Gegenstände sinnlicher Wahrnehmung", nach ihm ist die Annahme, als ob sie „wenn auch sinnlich vermittelt, doch zu rein geistigem Resultate" führten, unberechtigt[3]). Was für Kant Erfahrung bedeutet und was zur Wahrnehmung hinzukommen muß, damit daraus „Erfahrung" wird, wird ganz und gar übersehen. Identifiziert man allerdings Wissenschaft mit Erfahrungswissenschaft, erblickt man in dem „Begriff" nur ein fiktives Vehikel zu irgend welcher mystischen „Bemächtigung" des „Wirklichkeitsflusses", dann liegt der Gedanke nahe, sich dieser Wirklichkeit vielleicht auch unmittelbar, nämlich durch künstlerische Gestaltung bemächtigen zu können. Die Gewissensfrage, welche Husserl dem Empirismus stellt: „Ist diese Wahrheit (sc. der mittelbaren Schlüsse), ja ist, könnten wir sogar fragen, schon die eines singulären Urteils selbst etwas Erfahrbares und zuletzt also Wahrnehmbares?"[4]), ließe sich mit noch größerer Peinlichkeit gegenüber der Fiedlerschen Anschauungsnotwendigkeit stellen. Denn noch unbekümmerter als der Empirist, der wenigstens Induktion als Instanz zugibt, soll hier Anschauungsevidenz auf einen originären Akt gegründet werden.

Fiedlers Versuch einer systematischen Grundlegung der Kunstwesenslehre ist von Adolf Hildebrand in seiner Weise weitergeführt worden; sein „Problem der Form" besitzt noch immer in kunstwissenschaftlichen Kreisen Geltungskraft, als ob es nun gelungen sei, die künstlerische Produktion auf einen ichabgelösten „klassischen" Generalnenner

„Erkennen" für Einsichtnahme von Anschauungsnotwendigem mit Kreis als Entgleisungen anzunehmen, den Begriff der „Schönheit", gegen den Fiedler gewichtige und für seine Theorie fundamentale Bedenken geltend macht, wieder hineinzukonstruieren oder gar Rickerts „Erlebniswirklichkeit", in der doch gerade alle von Fiedler ausgeschalteten außerästhetischen Komponenten mitgegeben sind, an die Theorie heranzubringen.

[1]) Philosophie d. Schönen. 2. A. S. 61.

[2]) E. Troß. Das Raumproblem in der bildenden Kunst. München. 1914.

[3]) Konnerth. Ebda. S. 152.

[4]) Ideen zu einer reinen Phänomenologie etc. Halle. 1922. S. 37.

zu bringen[1]). Die Lehre Hildebrands betrachtet die Kunst als Fortbildung des räumlichen Sehprozesses, als Darstellung der Gesetzmäßigkeit reinen Sehens. Reines Sehen kommt beim Perzipieren von Gegenständen des Vordergrundes nicht zustande, da hier infolge wechselnder Akkomodation des Auges und wechselnder Ansicht ein Komplex von Eindrücken sukzessive perzipiert und im Apperzeptionsprozeß zu einem Vorstellungsraum in abstracto vereinigt wird. Erst mit dem Fernbild beginnt eigentliches Sehen von einem einzigen kephalozentrischen Standpunkt aus, erst hier wird uns das Gesetz der Sichtbarkeit der empirischen, nichteuklidischen Raumstruktur offenbar. Das Kunstwerk hat nun die Aufgabe, die Struktur dieses Vorstellungsraums in concreto durch Schichtung ideeller paralleler Ebenen nach dem Verhältnis geometrischer Progression zur Anschauung zu bringen. Statt der „tausendfältig bewegten Anschauung", durch welche eine empirische Daseinsform von uns vorgestellt, aber nicht „gesehen" wird, muß also die Kunst Einheit der Ansicht zum Prinzip machen, und es ist bekannt, wie Hildebrand durch solche Gedaukengänge zur Reliefauffassung in der Plastik gekommen ist.

Tritt diese Kunstlehre mit dem Anspruch auf, als Teil einer Erkenntnistheorie zu gelten, so muß es ihr, der nur an der Sichtbarmachung der Gesetzlichkeit des Sehraumes liegt, erwünscht sein, wenn alles von ihr ferngehalten wird, was irgendwie an illusionistische Gegenständlichkeit erinnert. An der Plastik interessiert uns nicht mehr das, was es „bedeutet", sondern lediglich die reine Raumfuuktion. Ich will hierbei das rein ästhetische Bedenken unterdrücken, daß hierdurch der Bedeutungszusammenhang des Bildhaften völlig ausgeschaltet wird, daß es sich lediglich um die Betrachtung sinnfremder raumfunktioneller „Staffagefiguren" handelt. Der Theorie zufolge müßte es dann wenigstens gelingen, den gesetzlichen Erscheinungszusammenhang im Räumlichen rein „kubisch" zu erzeugen. Einer so bearbeiteten Plastik gegenüber müßte dann die Frage gestellt werden, ob die Bedingungen eines Reliefs oder Fernbildes erfüllt sind. Eine Daseinsform muß also als Fernbild dargestellt und auch so gesehen werden. Um das zu erreichen, müßte aber vorher etwas anderes geschehen. Das Plastische des Marmorblocks ist doch nicht bloß Träger illusionistischer Staffagevorstellung; es ist doch als vor uns

[1]) Man vgl. indessen die impulsive Ablehnung der Hildebrandschen Lehre durch Julius v. Schlosser in: Die Kunstwissenschaft d. Gegenwart. Lpzg. 1924. Die kunstwissenschaftlich wertvolle Seite der Hildebrandschen Theorie weiß H. Wölfflin in lichtvoller Weise hervorzuheben (Kunstgeschichtl. Grundbegriffe. 6. A. S. 114 ff.), indem er die Fläche als normierendes und orientierendes Element anerkennt, deren Bedeutung auch dort bestehen bleibt, wo sich im Widerstreit mit ihr die Tiefe durchsetzt. Gerade die Kunst des Barocks braucht die Fläche (in ihren Wandkompositionen), um von ihr „loszukommen". Erst durch diesen fortwährenden Kampf wird in die barocke Skulptur die eigenartige Dynamik hineingetragen, die in der freistehenden Rundplastik nicht mehr zu finden ist. Indessen würde wohl Hildebrand schwerlich zugegeben haben, daß die Fläche überwunden werden müsse. Uns interessiert das kunstwissenschaftliche Spezialproblem an dieser Stelle nicht weiter. Hier handelt es sich nicht um die Beurteilung eines Stils, der das Frontale stärker betont als andere, sondern um die Zurückweisung einer Theorie, die das ästhetische Evidenzproblem aus formalen Prinzipien zu lösen unternimmt.

stehender Block noch außerdem dadurch gekennzeichnet, daß es „nichts" bedeutet, daß es Nahobjekt unseres „kubischen" Sehens ist. Wir stehen doch nicht nur dem abgebildeten Gegenstand, wir stehen doch auch dem kubischen Block gegenüber. Wir sind doch außerstande, dieses „kubische" abstrakte Sehen des Blockes zu exstirpieren und dafür das Sehen in imaginären Flächenschichten im Sinne des Fernbildes zu setzen. Solche Forderungen lassen sich wohl in der Malerei erfüllen, wo das flächenhafte Fernbild das Primäre ist, wo das Nahobjekt der Leinwand ausgeschaltet werden kann, und also der illusionistischen Raumprojektion nichts im Wege steht; sie sind vielleicht auch noch möglich am Relief, wo das Kubische infolge der starken Reduktion der Tiefenkoordinate noch nicht in vollem Umfange als kubisch erlebt wird. Drängen wir dagegen der Rundplastik die Forderungen des Reliefs auf, so verstoßen wir gegen das Gesetz der Materialgerechtigkeit, lassen die wesenhaften Qualitäten des Raumblocks ungenutzt und unterstellen die Disposition für plastische Anordnung dem rein malerischen Prinzip der „einheitlichen Augenvorstellung", das noch dazu von falschen gedanklichen Voraussetzungen ausgeht[1]).

Welche unerhörte Bevormundung der gefühlsschöpferischen Aktivität des Künstlers die Theorie Hildebrands bedeutet, zeigt sich besonders bei der Übertragung des Prinzips auf die Malerei. Hier wäre also eine künstlerische Gipfelleistung dann erreicht, wenn der Funktionszusammenhang in der Fläche so geklärt ist, daß er als funktioneller Raumzusammenhang gesehen wird. Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese Forderung von jedem Durchschnittsmaler mit artifiziellen Mittelchen jederzeit restlos erfüllt werden kann. Ebenso zweifellos aber ist auch, daß dadurch das Verweilen in raumprojizierender, illusionistischer Einfühlung den ganzen Inhalt des ästhetischen Erlebnisses bedeutete. Wenn Hans Cornelius erklärt:[2]) „Die wichtigste künstlerische Aufgabe ist — überall die Gestaltung der Ansicht ihres Gegenstandes zu einheitlicher Wirkung", so erkläre ich dagegen, daß sie die allernebensächlichste Aufgabe ist. Nicht um ein ästhetisches Problem handelt es sich mehr, sondern um ein Kapitel der malerischen Perspektive, um die Aufgabe, die derjenigen nahe verwandt ist, die Verzerrungen des nach der Glastafeltheorie konstruierten Bildes auszugleichen. Dieses Ausgleichen aus raumfunktionellen Gründen nenne ich noch nicht „ästhetisches Empfinden".[3])

---

[1]) Wir sollen gar nicht das Fernbild als Fläche sehen, wir sollen vielmehr in „Fortbildung des Sehprozesses" den Gesichts- oder Vorstellungsraum in concreto „aufbauen", denn „was wir bei dem Prozeß des Sehens sehen — extra oculos mit unseren Augen — ist stets ein Nebeneinander von Qualitäten und Intensitäten" (Troß, a. a. O. S. 71). Suchen wir indessen dieses Nebeneinander räumlich zu konstituieren, so ist hierzu ebenfalls Änderung in der Augenakkomodation (durch die Fläche hindurch) nötig. Damit ist aber die Einheitlichkeit des Sehaktes wieder aufgehoben, und es bedarf zur Vereinigung der einzelnen Tiefenperzeptionen eines gleichen gedanklichen Vorganges wie beim Nahsehen. (Die gründlichste Auseinandersetzung mit der Theorie Hildebrands finden wir wohl bei A. Schmarsow. Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste. III. Plastik, Malerei und Reliefkunst. Lpzg. 1899. Schmarsow sieht die Wohltat, die wir durch die Kunst empfangen, gerade „in der Erschaffung des Kubischen". [S.54].)

[2]) Elementargesetze der bildenden Kunst. Lpzg. u. Berl. 1908. S. 30.

[3]) So Guido Hauck. Lehrbuch der malerischen Perspektive. Berl. 1910. S. 125.

Die Gestaltung der Ansicht des Gegenstandes ist an und für sich nur soweit von Belang, als sie uns auf die illusionistisch-funktionelle Bedeutung des Dargestellten derart hinweist, daß sich hiermit Gefühlsgegenständlichkeit verbinden kann; daß dagegen das eigentlich ästhetisch Bedeutungsvolle in der Gestaltung der Fläche als Fläche, der Plastik als kubische Masse liegt; daß das Figurelle nicht als Naturnachahmung von Räumlichem (auch nicht im Fernbilde), sondern als „Zeichen" für etwas Seelisches genommen sein will. Das „ästhetische Empfinden" kann sogar erstaunlich unperspektivisch arbeiten, es kann in das Gegenteil allen Ausgleichens und Vereinheitlichens umschlagen und die Verzerrungen mit Bewußtsein übertreiben, weil es seine Motivation keineswegs aus dem Problem der Anschaulichkeit erhält. Wer das heute nicht anerkennen will und mit kunstrichterlicher Miene die Gestaltungsmöglichkeit des Materials zugunsten illusionistischer Wirkung und zugunsten bestimmter, sehr umstrittener Kunstepochen einengt, der wird großen bedeutungsvollen Kunstströmungen nicht gerecht. Vielen mag dieser von mir gemachte Einwand unverständlich erscheinen, dem die jedem Künstler selbstverständliche, leider aber noch vielen Ästhetikern unbekannte Anerkennung des „Gestalteten an sich" zugrunde liegt. Der ästhetische Illusionismus wird von der Wissenschaft noch immer als ernsthaftes ästhetisches Zentralproblem behandelt, während uns die moderne Kunstbesinnung längst hierüber hinausgeführt haben sollte. Heinrich Maiers Bemerkung, daß wir uns nicht veranlaßt fühlen, die mit Farben bedeckte Leinwand, den irgendwie behauenen Marmorblock „wahrnehmend kognitiv" zu betrachten[1], ist richtig und falsch zugleich. Falsch einmal, sofern die Einbeziehung dieses „Gestalteten" ohne jede illusionistische Nebenbedeutung, das Erleben des schöpferisch gestalteten Materials an sich, das eigentliche Zentralproblem der Ästhetik bedeutet, wahr nur insofern, als diese Zuwendung zum Material auf keinen Fall im „wahrnehmend-kognitiven" Sinne zu verstehen ist, also nicht so, daß das gestaltete Material als Objekt durch einen intellektuellen Verknüpfungsprozeß dem Soseinszusammenhang eingeordnet wird, sondern — nach der Audrucksweise Maiers — im präsentativen Sinne, „ohne damit ein Erkennen zu vollziehen"[2]), im stimmungssymbolischen Sinne.

Fiedlers Standpunkt können wir nur dadurch gerecht werden, daß wir seine Lebensaufgabe als Kampf gegen die grenzenlose Unehrlichkeit seiner Zeit würdigen, in der das Sentimentale und Genremäßige in übler Reflexion als etwas angeblich Seelisches in die Kunst hineingetragen wurde. Seine leidenschaftliche Abneigung gegen alles Außerästhetische, wie es etwa durch das Gefühl, durch das Denken, jedenfalls durch etwas Nichtanschauliches an das Kunstwerk herangebracht wird, richtete sich vor allem gegen den Gefühlsbrei eines reflektierenden Publikums, worin die Kunst hoffnungslos zu ersticken drohte. „Die einfache Unmittelbarkeit ist selbst ein Reflexionsausdruck", steht in Hegels Wissenschaft der Logik. Was half es, daß sich hier und da gegen die Unzulänglichkeit unserer Reflexionserkenntnis Stimmen erhoben, was half es, daß Sören Kierkegaard im „Entweder-Oder"

---

[1]) Psychologie des emotionalen Denkens. Tüb. 1908. S. 458.
[2]) Maier, a. a. O. S. 254.

warnte: „Die Reflexion tötet das Unmittelbare"? Das Publikum reflektierte. Und so erblickte es auch in dem Künstler nur den Illustrator und Interpreten für allerhand außerästhetische Fragen. „Der gewöhnliche Mensch", sagt Schopenhauer, „kann seine Aufmerksamkeit auf die Dinge nur insofern richten, als sie irgend eine, wenn auch nur sehr mittelbare Beziehung auf seinen Willen haben. Da in dieser Hinsicht, welche immer nur die Erkenntnis der Relationen erfordert, der abstrakte Begriff des Dinges hinlänglich und meistens selbst tauglicher ist, so weilt der gewöhnliche Mensch nicht lange bei der bloßen Anschauung, heftet daher seinen Blick nicht lange auf einen Gegenstand; sondern sucht bei allem, was sich ihm darbietet, nur schnell den Begriff, unter den es zu bringen ist, wie der Träge den Stuhl sucht, und dann interessiert es ihn nicht weiter." Steht uns auch die Unzulänglichkeit der Fiedlerschen Lehre deutlich vor Augen, so wollen wir doch offen bekennen, daß seine Theorie von der Anschauungsnotwendigkeit in der Geschichte der Ästhetik eine ungeheure Leistung bedeutet, durch welche erst eigentlich der Grund zu systematischer Forschung auf diesem Gebiete gelegt worden ist. Daß zum Wesen von ästhetischer Gestaltung der Charakter von Notwendigkeit gehört, läßt sich nun schwerlich noch leugnen. Auf welchem Boden diese Notwendigkeit erwächst und in welchem Maße das Gefühlserlebnis den Boden hierzu hergibt, das ist die Frage, die phänomenologisch festgestellt werden muß. Und auch darin stimmen wir mit Fiedler überein, daß Anschauungsgestaltung in der reinen funktionellen Form das Ziel des ästhetischen Prozesses ist, daß wir über den Originärakt des Gefühlserlebnisses hinauskommen müssen (allerdings nicht etwa so, daß wir ihn von vornherein zugunsten eines rein optisch-intellektuellen Prozesses außer Wirkung setzen), um in jener Formgesetzlichkeit den eigentlichen „Darstellungswert" zu erleben. Denn wie bereits erwähnt wurde, vermögen wir in dem auf das Bildhafte gerichteten Gefühlsakt stets nur inkommensurablen Lustwert, niemals ästhetischen Wert anzuerkennen. Wir können deshalb auch Utitz nicht folgen, der gegen Fiedler erklärt, daß anschauliche Einheit wohl mitunter „Darstellungswert" sein kann, aber keineswegs immer zu sein braucht[1]). Wer beim rein Inhaltlichen eines Kunstwerkes genießend — auch stimmung-genießend — verweilt, verhält sich ihm gegenüber nicht so, daß wir von ästhetischem Erlebnis sprechen können. Und ein Werk, das allein auf solchen „Darstellungswert" ausgeht, ist in strengem Sinne kein Kunstwerk. In dieser Beziehung decken sich Ästhetik und Kunstwissenschaft aufs allerpeinlichste.

4. Ästhetische Einstellung und ästhetisches Erlebnis.

Die Erklärung dafür, was zum Wesen des Ästhetischen nach unserer Ansicht gehört, kann erst nach grundlegenden phänomenologischen Untersuchungen gegeben werden; jede Vorwegnahme wäre unzweifel-

[1]) E. Utitz. Grundlegung. II. S. 152 ff. Daß Utitz „Darstellungswerte" nicht etwa in der Bedeutung „nackter Stoffinhalte" meint, ist uns bekannt (cf. ebda. II. S. 90). Ich meine nur: Damit sich der „Sinn der Gestaltung" in einem Gefühlsleben erschließt, ist ein „genießendes Verweilen" im singulären Akt der gegenständlichen Gefühlsprojektion nicht ausreichend.

haft mit Mißdeutungen verbunden. Immerhin seien schon hier in mehr negativer Abgrenzung einige Hinweise auf die Besonderheit der gesamten Problemlage gegeben.

Ästhetische Einstellung erscheint fast allgemein als die Vorbedingung für ein ästhetisches Erlebnis. Dies ist besonders deutlich von Heinrich Wirtz[1]) ausgesprochen worden. Daß Fälle eintreten können, wo man von einer Überrumpelung durch den ästhetischen Gegenstand sprechen könnte, daß also das ästhetische Erlebnis ohne eine solche Einstellung stattfinden könnte, wie es Utitz annimmt[2]), muß ich für ausgeschlossen halten. Ich erblicke in der Eigenart der Einstellung die erste notwendige, und zwar nicht bloß psychologisch notwendige Bedingung, und erkenne ihren Charakter in der Uninteressiertheit, der Kontemplation oder „Fernhaltung" des Ichs vom Gegenstande. Dabei werde ich sehr bald zu zeigen versuchen, daß ich unter „Kontemplation" etwas anderes verstehe, als man gemeinhin damit verbindet. Keineswegs jedenfalls denke ich mir das kontemplative Verhalten in einem prinzipiellen Gegensatz zum Aktiven. Im kontemplativen Stadium, zu dem ich einmal behelfsweise das Ästhetische rechnen will, ohne damit auch nur im geringsten das Wesentliche in seinem Charakter bezeichnet zu haben, finden sich in gleichem Maße emotionelle und stark aktiv gefärbte Koeffizienten eingebettet, wie im schlichten Wirklichkeitserlebnis. Dazu kommt, daß ich neben der ganz neutralen Gefühlsaktivität im Schlichterlebnis eine besondere, das Wesen des ästhetischen Aktes geradezu bedingende schöpferische Aktivität festzustellen suche. Infolgedessen vermag ich das Gegensatzpaar: aktiv—kontemplativ nicht wie es Rickert unternimmt, als Klassifikationsprinzip für Wertsphären-Schichtung anzuerkennen. „Kontemplative" Einstellung bedeutet mir lediglich die notwendige Voraussetzung für den ästhetischen Akt, ein gewisses Abrücken von Wirklichkeit, wodurch an der Gefühlsbesonderung nichts geändert wird. „Kontemplation" im gebräuchlichen Sinne bedeutet aber immer für viele jene klassizistische Verhaltungsweise, die Winckelmann — nicht der begeisterte Kunstfreund und Mensch Winckelmann, sondern der unter den „Einflüsterungen des Systemgeistes" konstruierende Doktrinär des gesunden Menschenverstandes — als „heroische Niederkämpfung der inneren Empörung", als Unterdrückung alles Individuellen und Charakteristischen pries.[3])

Könnte die Ästhetik mit dem Prinzip der Kontemplativität allein auskommen, so müßte zugegeben werden, daß es Grade der Kontemplativität gäbe, und daß die Kunst bestrebt sein müßte, ein Maximum von Kontemplation, also ein Maximum von Wirklichkeitsentrückung hervorzurufen. Dieses Maximum ließe sich auf zwei Wegen erreichen:

---

[1]) Ztschrft. f. Ästh. VIII. S. 516 ff. (Aktivität im ästh. Verhalten).

[2]) Grundlegung. I. S. 89. Von Abstufungen der ästhetischen Bereitschaft im psychologischen Sinne spricht O. Külpe. Grundlegung d. Ästh. Lpzg. 1921. S. 87. Hierher gehören auch die wichtigen Bemerkungen J. Volkelts über den Gebild-Charakter des ästhetischen Verhaltens (D. ästh. Bew. S. 219 ff.), der als „formal-subjektive Zweck-Verknüpfung" einen Willensanstoß voraussetzt, der auch dann vorhanden sein muß, wenn mir das ästhetische Objekt unvermittelt gegenübertritt.

[3]) cf. C. Justi. Winckelmann u. s. Zeitgenossen. Bd. III. Lpzg. 98. S. 189 ff.

Durch Entrückung auf inhaltlicher und auf formaler Seite. Inhaltlich würde also die bildhafte Darstellung heterokosmischer Gegenstände (Fabelwesen u. dergl.), formal ein Maximum der Abweichung von empirischer Form Anspruch auf gesteigerte ästhetische Wertung machen können. (So erklärt auch Ed. v. Hartmann, daß dem Beschauer eines „Naturschönen" der „Eintritt in das ästhetische Verhalten zum Objekt" schwerer gemacht wird als beim Kunstschönen, „weil die Abstraktion von der Realität, welche den Schein trägt, beim Naturschönen schwerer ist und weil doch ohne diese Abstraktion zum ästhetischen Schein gar nicht vorzudringen ist".[1]) Dieses leichte oder schwere Eindringen muß aber für die traditionelle Ästhetik, die das Prinzip des Unlustminimums anerkennt, bestimmend sein, die erwähnte Gradabstufung zu billigen. Wenn ich auch dem letzten Faktor im Zusammenhang des Systems eine gewisse Berechtigung nicht abspreche, so ist doch klar, daß jede einseitige Kontemplativitätstheorie, wenn sie nicht insgeheim wieder ihre Zuflucht zu irgendwelchen biologischen Schönheitsbegriffen nimmt, ad absurdum geführt wird. Mit Utitz gaube ich in Übereinstimmung zu sein, wenn icht erkläre, daß sich trotz ästhetischer Einstellung das ästhetische Erlebnis noch nicht der Einstellung gemäß zu vollziehen und zu erfüllen braucht,[2]) daß sich nicht immer notwendig Erlebnisevidenz einstellen muß, wobei ich diese Art der Erfüllung doch wieder in einem ganz anderen Sinne fasse.

Ob man nun diesen Zustand der Einstellung als ein „Sichhingeben an die Erscheinung", als ein „Sichanschmiegen an den Eindruck", als ein Betrachten ohne begleitendes Wirklichkeitsgefühl, als ein verweilendes Gefühlsverhalten o. dergl. bestimmt; so ist doch hierdurch, wie ich glaube, noch keineswegs das Verhalten des Subjekts gekennzeichnet, welches ich als ästhetisches Werterlebnis bezeichne. Alle Betrachtungen über ästhetische Einstellung stimmen darin überein, daß mit der „Isolation des Erlebnisses" in der Hauptsache das Phänomen umschrieben sei, sie gelangen hierdurch zu einer sehr einfachen Wertgleichung, indem sie ästhetische Gegenständlichkeit mit dem in der unmittelbaren Wahrnehmung vorliegenden Objekt und ästhetisches Erleben mit „ästhetischem" Genießen identifizieren. Diese durch einfache Isolation hergestellte Korrelation muß nun den Wertkoeffizienten in sich tragen, der den ästhetischen Genuß vermittelt. (M. Geigers vielfach zitierte Schrift über den ästhetischen Genuß[3]) wendet sich mit aller Entschiedenheit da-

[1]) Philosophie d. Schönen. S. 482.

[2]) Grundlegung. S. 89.

[3]) Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses in Jahrb. f. Phän. u. phänomenol. Forschung. Bd. I. Halle. 1913. S. 81. Diese Warnung wird u. a. auch von Utitz nicht beachtet, wenn er für Geigers „Fülle des Gegenstandes" wieder „Wertvolle Erscheinung" setzen möchte. (Grundl. S. 110.) Wie Geiger trennt auch Witasek (Wert und Schönheit. Archiv f. syst. Philos. VIII. S. 164 ff. u. Grundzüge d. allg. Ästh. Lpzg. 1904. S. 73 f. u. 372 ff.) das ästhetische Gefühl (gleich dem ästhetischen Genuß) vom Wertgefühl; einem Urteilsgefühl, durch welches wir des Wertes im Gegenstand inne werden. Hier wird allerdings klar, daß sich unsere Wege durchaus trennen. Denn das Wertgefühl ist damit dem ästh. Verhalten ganz entfremdet. „Es läuft nur neben ihm und in seiner Folge ab". Grundz. S. 374. Von einem „Wertgefühl" spreche ich überhaupt niemals, sondern nur von dem Wert eines Gefühls, insofern es mit Ganzheitscharakter erlebt wird.

gegen, daß der ästhetische Genuß mit dem ästhetischen Werterlebnis verwechselt werde.) Gleichgültig, ob nun das Wertmerkmal in den Gegenstand als solchen, in einen Komplex seiner Eigenschaften, oder in die Fülle der Erscheinung des Gegenstandes gelegt wird, gleichgültig, ob das genußvermittelnde Gefühl auf diesen Wert mit dem Charakter des Begehrens gerichtet ist, oder ob der Wert ohne Begehrbarkeit des Objekts erlebt wird, es handelt sich jedenfalls immer um einen Gefühlswert für ästhetisches Genießen, den ich in entschiedener Weise von dem eigentlichen Wert scheide.

Zu dieser Trennung bestimmt mich in erster Linie das „Gesetz von der relativen Glücksförderung".[1]) Die Höhe des Kraftzuschusses, welchen die angenehmen Vorstellungen im Kampf um die Enge des Bewußtseins erhalten, „ist nicht proportional der Höhe des Glückszustandes, auch nicht der Größe einer etwaigen Glückssteigerung, sondern sie ist proportional dem Unterschiede im Glückszustand, welcher sich an die betreffenden Vorstellungen knüpfen würde". Der Genußwert ist also stets relativer Natur; er haftet dem Gegenständlichen nicht als absoluter Wert an, er resultiert erst aus dem Zusammenklingen eines Gefühlskomplexes, so daß die gleiche Vorstellung hier Lust, dort Unlust erzeugen kann; ja er wird bestimmt von Gefühlskomponenten des empirischen Erlebniskomplexes unseres Bewußtseinsstromes. Dazu treten Faktoren der Ermüdung und Abstumpfung, die die Relativität des Genußwertes ins Maßlose steigern.[2]) Es ist eine bekannte Tatsache, daß die Gefühlstöne, welche unsere Empfindungen begleiten, keineswegs in fester Bindung zu ihnen stehen, sondern auf die verschiedenste Weise variieren können. Das zeigt sich besonders deutlich beim Geschmack und Geruch, aber auch Farben vermögen häufig einander entgegengesetzte assoziative Gefühle zu erregen.[3]) Zu diesen gegenständlich gerichteten Gefühlen gesellen sich nun aber, mit ihnen aufs innigste verbunden, Zustandsgefühle, die, je nachdem sie mit unserer Gemütsdisposition in Einklang oder in Widerstreit stehen, Lust oder Unlust erregen. Ich kann mich deshalb nicht dazu verstehen, den Aufbau einer Ästhetik auf die angebliche Gesetzmäßigkeit im elementarsten ästhetischen Verhalten zu gründen, und ich halte die Ansicht, daß „das Wohlgefallen und Mißfallen bei ästhetischen Elementarvorgängen viel sicherer eintritt als bei allen anderen auf das Gefühl wirkenden Gesehehnissen",[4]) für anfechtbar. Alles, was zur Begründung einer sogenannten Geschmackslehre über Harmonie-

---

[1]) Chr. v. Ehrenfels. System der Werttheorie. Bd. I. Lpzg. 97. S. 188 ff.

[2]) Die Tatsache, daß Schönheit zum Ekel werden kann, hätte beizeiten daran erinnern müssen, auf wie tönernen Füßen eine Schönheitsästhetik aufgebaut ist. R. v. Schubert-Soldern erklärt die Abstumpfung in der Weise, daß er Schönes und Häßliches gleichsam wie zwei Fluida im Natur- und Kunstgegenstande enthalten sein läßt. „Wenn man sich nun gegen die Schönheit eines Gegenstandes abgestumpft hat, so tritt das Abstoßende und Häßliche mehr an ihm hervor." (!) (Die Grundfragen d. Ästh. usw. Kantstudien XIV. H. I. 48.)

[3]) M. Dessoir. Ästhetik u. a. K. S. 192. Man denke auch an Fechners Vergleich der Wangenröte mit der Nasenröte. cf. die trefflichen Ausführungen über Gestaltbildung bei G. J. von Allesch. Wege zur Kunstbetrachtung. Dresden. 1921. S. 139 ff.

[4]) M. Dessoir. Ästhetik u. a. K. S. 154.

und Proportionalgefühle vorgebracht wird, ist in hohem Maße unbestimmt. Man nimmt hierbei unbewußt entweder ein durchschnittliches, neutrales Zustandsgefühl an, welches ohne jeden Nutzen für die weitere Untersuchung ist, oder aber das apollinische Klima des klassisch-hellenischen Geistes, wodurch man von vornherein einseitig orientiert an die große Problemmasse des kunstgeschichtlichen Stoffes herantritt. Ich halte es aus demselben Grunde für verlorne Liebesmühe, etwas Grundsätzliches über die sogenannten Grundtypen aussagen zu wollen, so lange man der Betrachtung jenes völlig imaginäre neutrale Zonenbewußtsein unterlegt.

Eine psychologische Genußästhetik muß den Zustand der Kontemplation möglichst in der Richtung auffassen, daß eine gewisse leichte Gemütserregung mit einer gewissen Stetigkeit des Gemütsbedürfnisses verbunden auftritt, daß das Tragische nicht allzu tragisch, das Komische nicht allzu komisch, ja selbst das Schöne nicht allzu schön wird. Es wird von vornherein aus der Möglichkeit von Gefühlserlebnissen ein Bereich ausgeschlossen, der im Sinne einer Genußsteigerung das Zeichen von Unwert besitzt. Das Häßliche, Widerwärtige, Grausige, Philiströse wären somit überhaupt ausgeschaltet, während sich die Kunst dieser Gefühlsgegebenheiten mit dem größten Erfolg bedient. Der von Volkelt unternommene Versuch, Werte und Unwerte in einem übergeordneten Wertbegriff des Menschlich-Bedeutungsvollen einzufangen, (auch Heinr. Maier nennt „Vorstellungserlebnisse" ästhetisch, wenn in ihnen „ein menschlicher Lebenswert, ein Persönlichkeitswert vorgestellt wird"),[1]) setzt den Teilungsstrich nur an eine andere Stelle. „Nur insoweit sind die Lebensanschauungen berechtigt, sich in dem ästhetischen Inhalt geltend zu machen, als durch sie die Forderung des Menschlich-Bedeutungsvollen zur Verwirklichung gebracht werden kann".[2]) Hier kann es leicht geschehen, daß etwas, was seines unmittelbar lustfördernden Charakters wegen als ästhetisch wertvoll erkannt worden war, nun zum Unwert wird. Abgesehen davon, daß nach dem Einwand von Utitz[3]) die Gefahr einer einseitigen Gehaltsästhetik heraufbeschworen wird, ist die Grenzverwischung zwischen ethischen und ästhetischen Werten (da doch menschlich-bedeutungsvoll nur im Sinne von sittlich-bedeutungsvoll zu verstehen ist), nicht zu billigen.

Von Wertgegebenheit kann in verschiedener Hinsicht gesprochen werden. Wir legen einer Gegenständlichkeit Wert bei, weil wir sie begehren (der Wert eines Dinges ist seine Begehrbarkeit. v. Meinong, v. Ehrenfels), weil wir die Existenz des Wertbestandteils wünschen (das „Angenehme" Kants); hier hat sich Wertheit noch nicht konstituiert. Das Objekt hätte Wert, wenn es existierte; die Existenz ist gleichbedeutend mit seiner Wertkonstituierung. In dem Verlangen nach Existenz drückt sich ein Bedürfnis aus, das den Genuß immer wieder über sich hinaus treibt. Ebenso gibt es Gegenständlichkeit, deren Wert nicht mit dem Bedürfnis nach Existenz verbunden ist, die schlechterdings ihren Wert für uns „haben", denen wir Wert beilegen, weil unser Genuß

---

[1]) Psychologie d. emotionalen Denkens. S. 461.
[2]) Volkelt. Ästhetik. I. S. 484.
[3]) Utitz. Grundlegung. I. S. 105.

in ihnen ruht (Kants uninteressiertes Wohlgefallen). Dieses Ruhen im Genußwert ist — wie später ausgeführt wird — nur bei rein formalistischer Einstellung möglich; sobald wir zur „anhängenden Schönheit" übergehen, muß sich Interesse am Gegenständlichen in irgendeiner Form miteinstellen.

Beide Arten von Wertungen haben das Gemeinsame, daß sie den singulären Sachverhalt nach den Gefallensäußerungen des psychologischen Subjekts meinen. Solche Werte, sie mögen mit interessiertem Betrachten verknüpft sein oder nicht, können Stadien auf dem Wege zum ästhetischen Werterlebnis sein, als ästhetisch möchte ich sie noch nicht bezeichnen.[1])

Ein andrer „Wert" vermag sich im „Drinstehen" von konkretem Gefühl bemerkbar zu machen, ein Wert, der nicht mit dem Anspruch auf Existenz über sich hinausstrebt, der vielmehr im Gefühlswert als Forderung ruht und darüber hinaus nach Ganzheit (essentia), nach Bewußtseinseinordnung verlangt; ein Wert, der im Originärakt des Genusses oder Wohlgefallens noch gar nicht vorhanden ist, sondern erst durch einen Prozeß schöpferischer Fundierung gefunden werden muß. Diese Umwandlung und Einordnung eines gefühlsmäßigen Fremdwertes in Wertganzheit bezeichne ich als ästhetisches Evidenzerlebnis. Die traditionelle Ästhetik setzt Wertgewißheit mit Existenzgewißheit von Lust gleich, sie sucht in dem Komplex der sehr fragwürdigen Werterscheinungen von Lustwirklichkeit nach einem festen Maßstab, der für das Lusterlebnis des psychologischen Subjekts trotz aller „Fernhaltung" nicht existieren kann. Sie vermag infolgedessen nicht den entscheidenden Teilungsstrich zwischen „Naturschönheit" und schöpferischer Kunst zu ziehen, ohne den der Sinn des Ästhetischen niemals begriffen werden kann.

Es verhält sich nun keineswegs so, wie man gemeinhin annimmt, daß sich das sogenannte „ästhetische Gefühl" von dem außerästhetischen lediglich durch einen Grad der Erlesenheit auszeichnet. Vielmehr bleibt in der Struktur von Gefühlsqualität auch im Stadium ihrer Wirklichkeitsisolierung gegenüber den Ernstgefühlen alles beim alten. Es sollte von vornherein klar sein, daß die Ästhetik, solange von einer Steigerung von Gefühlsgegenständlichkeit die Rede ist, solange immer nur von Privatgefühlen im Unterschied zu ästhetischen Gefühlen gesprochen wird, niemals zu einer Klarstellung in der Problemstellung gelangen kann. Wie soll das Fühlen „den Zweck, Schönheit zu erfassen, in allgemein anzuerkennender Weise" erfüllen, wie Windelband verlangt, wo fängt das ästhetische Gefühl an, wo und unter welchen Bedingungen tritt in ihr der zur Anerkennung zwingende Charakter auf, und wo gibt es eine Kunst, die mich zwingen könnte, ein Gefühl, welches ich perhorresziere, dadurch für mich erlebbar zu machen, daß es mir in „ästhetischer" Steigerung oder Läuterung geboten wird? Es gibt Bilder der großen Kunst, von denen uns der Gestank des Elends, der Pestgeruch des Siech-

[1]) „Mit ästhetischen Eigenschaften ausgestattete Dinge", „ästhetische Gegenstände" (Witasek. Grundzüge d. allg. Ästh. Lpzg. 1904), sofern darunter irgendwelche vorfindbaren Objekte oder Relationen verstanden werden, erkenne ich nicht an.



tums entgegenweht. Wenden wir uns etwa von ihnen mit zugehaltener Nase ab? Sicherlich nicht! Und auch sicherlich dann nicht, wenn das Nasenzuhalten im Bilde dargestellt wird. Noch Köstlin verbittet sich — zum Scherz sei es gesagt — dieses bildhafte Nasenzuhalten; traut allerdings der „impressionistisch-realistischen" Kunstrichtung auch diese Ungezogenheit zu.[1]) Halten wir nun etwa solche Bilder deshalb wert, weil uns in sentimentaler Darstellung eine moralische Lektion erteilt wird? Ein solches Werk würde ich sicherlich nicht als Beispiel großer Kunst heranziehen, jede Absicht moralischer Belehrung und Läuterung bedeutet den Tod der Kunst. Und andrerseits: ist die Wirklichkeitsentfernung so weit getrieben, daß wir den Vorgängen ohne innere Teilnahme gegenüber stehen?[2]) Dann hätte sich der Künstler die Mühe der Darstellung ersparen können, und ich würde zum mindesten das Recht haben, den Vorgang als unerquicklich zu bezeichnen. Es muß also zu dem Erleben von Gefühlswirklichkeit noch etwas hinzukommen, was uns in der Unerquicklichkeit des Erlebnisses nicht verharren läßt, was uns über das Sosein des originären Gefühls hinausführt, und dieses Etwas muß unbedingt aus der besonderen Gestaltung im Kunstwerk hervorgehen. Was aber hat Gestaltung mit dem Gefühlserlebnis zu tun? Vielleicht ist der Zusammenhang nur ein rein oberflächlicher, psychologisch bedingter. „An sich ist der Inhalt von Dantes ‚Inferno' nicht erfreulich", sagt Sverre Klausen,[3]) „dennoch weckt er unsere ästhetische Lust vermöge seiner Form".[4]) So ließe sich also die ästhetische Lust als ein Palliativ gegen den uns zugemuteten unerfreulichen Inhalt auffassen; Lust stände gegen Unbehagen und ergäbe einen mittleren, schwebenden Zustand.[5])

---

[1]) Prolegomena zur Ästhetik. Tüb. 1889. S. 63. Man vergleiche den zu diesem Problem gelieferten naiv-objektivierenden Beitrag von Richardson und Lessing (Laokoon XXV).

[2]) Zu allen diesen Fragen werden wir im Zusammenhang ausführlich Stellung nehmen.

[3]) Zeitschrft. f. Ästh. Bd. X. S. 263.

[4]) Es ist dies ein Standpunkt, wie er besonders durch Robert Zimmermann vertreten worden ist. (Ästhetik. Tl. II. Wien. 1865. S. 30 f.) „Man darf die Frage nicht aufwerfen, ob sie (sc. die wohlgefälligen Formen) zu dem Stoffe passen; da sie gleichgültig sind gegen den Stoff, so passen sie zu jedem." Und: „Die Ästhetik als Formwissenschaft hat nur die Frage zu lösen, durch welcherlei Formen, d. i. durch welcherlei „Zusammen" Farbenverbindungen ästhetisch gefallen oder mißfallen." Ärger kann wohl schwerlich das Grundproblem der Ästhetik mißverstanden werden.

[5]) Ähnlich urteilt bereits Georg Friedrich Meier, der sich wohl zuerst mit dieser Frage im Zusammenhang beschäftigt hat, indem er davon spricht, daß Häßliches „auf eine anschauende und schöne Art" vorgestellt werde, um ein „süßes Mißvergnügen" (!) zu erregen. Ähnlich Kant cf. Bergmann. Die Begründung der deutschen Ästhetik. S. 170. Das Häßliche wird also hier gleichsam durch die „schöne Form" zugedeckt, versüßt. Man könnte hier gewissermaßen von einer rückwärts vorgenommenen Anwendung der berühmten Vergrößerungsglastheorie der undeutlichen Erkenntnis sprechen. (Über das bekannte Beispiel Meiers siehe Stein. Entstehung der neueren Ästhetik. S. 365 u. Bergmann ebda. S. 153.) Für das Gebiet der bildenden Kunst schlägt Witasek zum Zweck der ästhetischen Rettung des Häßlichen den umgekehrten Weg von der Form zum Inhalt ein. Nur der oberflächlich Betrachtende bleibt bei der Unschönheit der Züge eines Gesichts stehen; dem „ästhetisch Leistungsfähigen" offenbart sich die Seele des Dargestellten. Auch hier haben wir es mit einer Verlegenheitserklärung zu tun, die das Häßliche durch das Moralische zu neutralisieren sucht. Wo diese Möglichkeit nicht vorliegt,

Es ist klar, daß wir auf diesem Wege nicht zu einem Ziel kommen können; denn zwischen lusterregender Form und Gefühlsakt findet sich auch jetzt noch keine Beziehung, man müßte ihr denn als „Form an sich" solche belebende Wirkung zuschreiben, wodurch vollends jeder Zusammenhang zwischen Erlebnis und Gestaltung aufgehoben wäre.

Daß Gehalt und Form in ästhetischer Beschreibung nicht mehr in der Weise voneinander getrennt behandelt werden können, wie es früher geschah, daß also nicht mehr in einem Kapitel von bedeutsamen Grundtypen, wie schön, erhaben, komisch, tragisch, sentimental usw. gesprochen werden kann, als wären es für sich bestehende ästhetische Grundprinzipien, während sich ein anderes Kapitel mit den ästhetischen Formen befaßt, als wären diese etwas ebenso Selbständiges, diese Überzeugung scheint sich immer mehr Geltung zu verschaffen. Man spricht deshalb von einer Einheit von Inhalt und Form in einer „ästhetischen Synthesis a priori", von einer ästhetischen Intuition (Croce) und man betont, daß der „Gehalt" als „Darstellungswert" gar nicht von der Gestaltung abgelöst werden kann, daß „im Kunstwerk alles Gestaltung ist", und daß es von der „Seinsschicht" abhängt, in der uns der Darstellungswert entgegentritt (Utitz). Solche Hinweise erscheinen uns als bedeutsame Einsichten in das Wesen des ästhetischen Problems, welche zugleich zeigen, daß sich Kunst und Kunsttheorie nach mancherlei Irrwegen endlich auf ihre eigentliche Aufgabe zu besinnen scheinen. Nun läßt sich allerdings mit dem Begriff „Intuition", der das Problem in naiver Ungespaltenheit hinstellt, wenig anfangen, und noch weniger dann, wenn man mit einer historischen Einreihung aller Intuitionen etwas Besonderes geleistet zu haben glaubt.[1]) Der Begriff der „Seinsschicht" eines Stils oder Kunstwerkes dagegen, wie er zuerst von Heinrich Wölfflin bedeutsam, aber noch nach „dekorativen Grundsätzen" behandelt, dann besonders von Utitz systematisch vertieft worden ist, führt uns erst recht eigentlich in den Kern wissenschaftlich-ästhetischer Besinnung hinein, der auch für uns den Mittelpunkt unserer Betrachtungen bilden soll. Es wird uns also als Axiom gelten, daß jedes Kunstwerk, weil es einer bestimmten Seinschicht angehört, auch nur mit einem dieser Schicht zugehörigen Maßstab gemessen werden kann. Dabei bedarf es für den, welcher den Begriff „Seinsschicht" nicht etwa bloß in trivialisierender Redewendung als Klassifikationszeichen für Stilgliederung auffaßt, kaum der Hinzufügung, daß es sinnlos wäre, solche Seinsschichten aus einer neutralen Lage unseres Erlebens aus geruhsamer Vogelperspektive zu betrachten, daß jede Seinsschicht einer Wertschicht äquivalent ist und nur dann entsprechend gewürdigt werden kann, wenn unser Erleben selbst in dieser Seinsschicht steht, von seiner Wertganzheit erfüllt ist. Die Frage, wie es möglich ist, in einem Kunstwerk die in ihm vertretene Wertzone in ihrer Totalität zu erfassen, bildet das Grundproblem unserer Ausführungen. Ich bin nun der Überzeugung, daß die Darstellung dessen, was von uns als besondere Seinsschicht angesprochen und erlebt wird, die

---

wie etwa in der Kunst der Niederländer, bleibt dann immer nur das Vergnügen am technischen Können, als ein ästhetisch recht karger Ertrag übrig. (Grundzüge d. allg. Ästh. Lpzg. 1904. S. 286 ff.)

[1]) B. Croce. Grundriß der Ästhetik. Lpzg. 1913. S. 48.

Hauptaufgabe des schöpferischen Werkes ist, daß mich seine bildhafte, gefühlsmäßige und lustbetonte Singularität absolut gleichgültig ließe, wenn sich mir nicht die Aussicht böte, durch Hineinwachsen in die Seinsschicht eine Werttotalität zu erleben. Und hier glaube ich auch über Utitz hinausgehen zu müssen, wenn ich der Meinung bin, daß sich der Sinn der Gestaltung, sofern wir darunter nicht ihren gegenständlichen, sondern wertrepräsentativen Sinn verstehen, nicht ohne weiteres im Gefühlsleben erschließen kann. Das originäre Schlichterlebnis von Gefühlsbezogenheit auf etwas Gegenständliches steht ebenso singulär im Strome des Bewußtseins wie das Gegenständliche selber. Ebensowenig wie uns der Sinn von Seinsschicht von dem Objekt als empirischer Gegebenheit „mitgeteilt" werden kann, ebensowenig vermag sich dem psychologischen Subjekt im Akt schlichten Genießens Werttotalität zu offenbaren. Das Gefühl findet in sich niemals einen Maßstab über sich hinaus, es „urteilt" nach seinem Gefallen oder Mißfallen, und wir trügen etwas in sein Wesen hinein, was ihm nicht eigentümlich ist, wollten wir ihm die Fähigkeit zuschreiben, sich selber in einer Seinsschicht zu konstituieren. Daß es sich bei Gelegenheit eines Aktes erschließen kann und erschließen soll, ist klar, daß es sich keineswegs immer bei dieser Gelegenheit erschließt, ist ebenso sicher.

Es ist also nicht Sache des Originäraktes einfachen Gefühlserlebens, die uns die Seinseinordnung des Gefühls erschauen läßt, sondern es bedarf einer besonderen Stellungnahme unseres Ichs zur erlebten Gefühlsgegebenheit, einer besonderen Einstellung auf Ganzheit, die nicht etwa als kalte Reflexion über das Gefühl, sondern als Bewußtsein von Zonenzuständlichkeit zu verstehen ist.

Die Lösung des Problems könnte unter Beschränkung auf den einstrahligen Gefühlsakt dadurch angestrebt werden, daß man entsprechend den Seinsschichten von besonderen Weisen des Kunstverhaltens spricht, wie es auch von Utitz geschehen ist. Wenn ich also etwa auf illusionistische „Verblüffung" aus bin, und von gemalten Trauben schwärme, die die Sperlinge anlocken, so wäre ich auf eine bestimmte Seinsschicht eingestellt, für die sich eine große, ja überraschend große Anzahl „guter" Werke aufweisen ließe, während viele andere schlecht wegkämen. Ist mein Typus von impressionistischer Tönung, so erschließt sich mir Liebermann, Trübner und Slevogt, während ich mich vielleicht gegen Ruisdael, Raffael oder Dürer recht spröde verhielte. Nun will ich einer deskriptiven Kunstwissenschaft keineswegs das Recht strittig machen, sich mit dem psychologischen Typenproblem des Kunstverhaltens zu beschäftigen. Hier geraten wir tatsächlich an die Grenzscheiden beider Wissensgebiete, über die hinaus Ästhetik als Wertlehre nichts mehr zu suchen hat. Andrerseits aber müssen wir für unser Gebiet jeden Übergriff solcher psychologischen Maßstäbe ablehnen. Ich bezweifle nicht, daß etwa der Typus des illusionistischen Kunstverhaltens sehr verbreitet ist, und daß ihm auch viele Kunstwerke entsprechen. Ich bezweifle nur, daß sich diesem Typus überhaupt eine ästhetische Seinsschicht erschließt. Ferner erkläre ich, daß der psychologische Kunstverhaltungstyp deshalb für uns nicht in Betracht kommt, weil er seine empirische und subjektive Zuständlichkeit von

außen an das Kunstwerk heranträgt und mit seinen Gefallens- und Mißfallensäußerungen im Gegenständlichen verharrt und jedes Werk vergewaltigt, das ihm nicht zu Willen ist. Endlich sehe ich in dem Verhalten schöpferischer Werteinordnung von Gefühl eine nur formale Regel, die jedem empirischen Verhalten, worauf immer es auch gerichtet ist, zugrunde liegen muß. Eine Ästhetik als grundlegende Wissenschaft hat es mit dem Wesen „Kunstwerk" zu tun und fragt nicht danach, ob und inwieweit dieser Idee von der Kunst selbst entsprochen ist. Sie nimmt deshalb auch nicht auf die empirischen Kunstverhaltungstypen bezug, weil sie selbst erst nach Maßstäben suchen muß, über diese Typen nach dem Grade ihrer Fähigkeit zur Wertfundierung zu entscheiden.

Ich will nicht verfehlen, schon an dieser Stelle auf ein Bedenken hinzuweisen, welches mit recht bedeutendem Gewicht gegen unsere Ausführungen geltend gemacht werden könnte. Ich lehnte es ab, das Schöne an sich, das Komische, Niedliche oder irgend einen anderen der viel erörterten Grundtypen ästhetisch zu nennen, weil ich es als Vorurteil empfinde, in dem Genießen eines Fremdwertes — sei er schön oder häßlich, sittlich oder unsittlich — einen Vorgang zu erblicken, der den Sinn schöpferischen Kunsterlebens erschließt. Ich sagte also: Ästhetisch ist nichts, solange ich es als singulären Wertinhalt objektivierend genieße, ästhetisch ist alles, wenn ich es in schöpferischem Erleben als funktionales Element einer Werttotalität erzeugen kann. Das bedeutet doch, könnte man einwenden, eine ganz entschiedene Umbiegung des Problems nach außerästhetischen Wertgebieten. Was dem außerästhetischen Gehalt eines Kunstwerkes seine ästhetische Bedeutung und Weihe verleiht, ist doch gerade die Konkretion dieses Gehaltes in der singulären „schönen" Erscheinung. Verlegen wir nun den Schwerpunkt auf das ihm korrelative außerästhetische Gefühlserlebnis und suchen dieses in Werttotalität zu fundieren, so entschwindet uns damit vollständig die schöne Konkretion. Das eigentlich Ästhetische erläge einer völligen Verkümmerung, und wir trieben einer Auffassung zu, welche notwendig zu einer Grenzverwischung zwischen Kunst und Moral führen müßte. Was bliebe noch von wahrer Kunst übrig, wenn sie uns nur als Mittel diente, Gefühle zu klassifizieren, im Erleben von komischer oder erotischer Singularität das Komische oder Erotische gleichsam sub specie aeternitatis zur Gestaltung zu bringen; sittliches oder unsittliches Handeln auf dem Umweg über die Kunst dem moralischen Ideal einzuordnen? Einer solchen Verkennung meiner Absichten, wodurch das Problem von neuem der alten idealistischen und intellektualistischen Ansicht verschrieben wäre, setze ich mich mit Entschiedenheit entgegen. Zwei Arten von Werteinordnung sind gegenüber einer Gefühlsgegebenheit denkbar. Die erste verfährt intellektualistisch-klassifizierend, sucht die übergeordnete Idee, der sie den Begriff subsumiert; sie erfaßt deshalb überhaupt nicht das Gefühl als Erlebtheit, sondern nur die Vorstellung des Gefühls. Eine Kunst, welche in dieser Richtung arbeitet, daß sie außerästhetische Werte einer außerästhetischen, sei es moralischen, religiösen, nationalen Werteinordnung zuführt, und nur als gefügiges Werkzeug dieser Einordnung dient, lehne ich ebenso ab, wie jene andre Richtung, die nur die genießende Aufnahme eines Fremdwertes bezweckt. Nicht der Begriff, nicht etwas

Gesolltes, nicht eine außerhalb des Erlebens stehende sittliche Weltordnung, sondern das blutwarme, zuckende, aus dem Gegenwartssein einer Ichheit fließende Gefühl steht in Frage, und über dieses Gefühl zur Wertganzheit fortschreiten, heißt weder dieses Gefühl steigern, veredeln, sublimieren, heißt nicht Gestaltung auf das Gefühl vornehmen, das in seinem Sosein durchaus und endgültig gestaltet ist, sondern heißt, es in dem Erleben dieser verursachenden Ichheit, in einer Wertschicht von Persönlichkeit (nicht zu verwechseln mit vermeintem und bildhaft dargestelltem „Persönlichkeitswert") zu konstituieren, derart, daß sich die Subjektivität des Originäraktes aus eindeutiger Ganzheit von Individuation begreifen läßt. Das Individuum ist das ewige Problem der Kunst, die Gesetze der Einordnung des Subjekts in eine Seinsschicht von Individuation aufzuweisen, das ewige Problem der Ästhetik, und sich selbst im Erleben des Werkes durch schöpferische Aktivität eine Seinsschicht von Persönlichkeit zu erschließen, die ewige Aufgabe eines jeden, dem Kunst etwas zu sagen hat.

So also besitzt jedes geniale Kunstwerk seinen Maßstab in sich. Religion und Moral sind neben ihm nichts, sie wachsen in ihrer besonderen Gesetzlichkeit erst aus der Wesensschicht des schöpferischen Mikrokosmos heraus. Ist der Prozeß der Individuation in seiner Totalität gelungen, erscheint also jede Singularität im Werk vom Wesen dieser Seinsschicht durehdrungen, so bleibt es uns unbenommen, der Schlechtigkeit, Niedrigkeit und Roheit gegenüber den Sittenrichter zu spielen. Unser Unwille über das triumphierende Böse und Häßliche mag sich zum sittlichen Zorn gegen die geniale Persönlichkeit steigern, unsere Welt, wenn wir eine solche als Ganzheit in uns tragen, mag jener anderen den Kampf ansagen: das Kunstwerk selbst bleibt von alledem unberührt, und wir haben, solange wir von einem exzentrischen Standpunkt aus ein Universum aus den Angeln heben wollen, kein Recht, von einem ästhetischen Erlebnis zu sprechen. Niemandem sei es verwehrt, das Komische zu belachen, das Gemeine zu verabscheuen, vor dem Furchtbaren zu zittern; aber erst, wenn wir über das einzelne hinaus dieses Komische, Gemeine, Furchtbare, als Notwendigkeiten, als organische Gewächse eines Weltwesens von Ichheit schauen, und von der Warte des sogenannten sittlichen Ideals herabsteigen, wenn wir mit einem Wort eine große Persönlichkeit wie eine Welt mit allen ihren Höhen und Abgründen zu erfassen suchen, erst dann erleben wir ästhetische Wertgewißheit. Nicht das Erotische soll sich als singuläres Gefühl in Bildern Watteaus und Lancrets gestalten, nicht das Bornierte in der prisgennehmenden Geste auf manchen Kupfern von Chodowiecki, nicht das Viehische einiger Ausdruckstypen in Goyas' Radierungen, sondern die individuelle Seinsschicht des schöpferischen Genius, die jedesmal diesen Entfaltungen zugrunde liegt, aus der jedesmal das Erotische, Bornierte, Viehische als bestimmt gefärbte emotionale Modalitäten emporwachsen können, die aber selbst weder das eine noch das andere ist. Die sittliche Idee als rationalistischer Maßstab ist kunstfremd, das sittliche Pathos im höchsten Maße ästhetisch, wenn es als Affekt im Wesen von Persönlichkeit wurzelt. Schillers Werk ist, wie Gundolf trefflich ausführt, höchstes Künstlertum, weil es sittliches Erlebnis

ist, Schillers Arbeit an Shakespeare ist ein „erhabenes Mißverständnis". „Die Erscheinungen, die bei Shakespeare Symbole, Ausdruck ihres Wesens sind", — wir könnten hinzufügen: Ausdruck des Weltwesens Shakespeare — „sind bei Schiller allegorische Beispiele für das Verfahren der sittlichen Weltordnung".[1])

Ich fasse also den Begriff des Ästhetischen in einer durchaus besonderen, eindeutigen, für viele vielleicht auch einseitigen Weise auf und behandle ihn durchaus nur in dem Bedeutungssinn des Schöpferischen, worunter ich eine bestimmte synthetische Grundfunktion des Bewußtseins verstehe, die durch ihre besondere Art der Formgebung das Erleben in einer Gefühlsschicht mit dem Charakter von Evidenz versieht. Gegenstand der Behandlung ist für mich allein das schöpferische Bewußtsein und das künstlerische Produkt. Ich könnte auch sagen: Das Grundproblem des Ästhetischen verdichtet sich gleichsam in zwei Brennpunkten, dem des Stimmunghaften und des Schöpferischen. Alles, was an ästhetischen Erlebnisinhalten eigentlich wertvoll ist, muß sich nach diesen beiden Richtungen ausweisen lassen, daß es einmal auf einen eindeutig gefühlsbetonten Seelenbereich hindeutet, und andrerseits diesen Seelenbereich als das Urmotivische für etwas ebenso eindeutig und bestimmt gerichtetes Schöpferisches annimmt. Das gewöhnlich an Stelle dieser polaren Begriffe behandelte Gegensatzpaar: „Form" und „Inhalt" führt sofort eine Zerreißung des Problems in ein Außen und Innen, in ein Objektives und Subjektives herbei, wobei das letztere selbst wieder in der Reflexion objektiviert wird. Die Form als das Produkt und architektonisch Ganze des Schöpferischen ist lediglich nach außen gestellte Erscheinungsweise einer Funktion, die ebenso wie das Stimmunghafte Urbestandteil unseres Bewußtseins ist.

5. Ästhetik und Kunstwissenschaft.

Es dürfte der weiteren Klärung unserer Auffassung von Ästhetik dienen, wenn wir vor der eigentlichen Erörterung der einzelnen Teilprobleme zu der Frage einer Trennung zwischen Ästhetik und Kunstwissenschaft Stellung nehmen. Wir hatten dieses Problem bereits gestreift und können unsere Ansicht hierüber erst im weiteren Zusammenhang der Untersuchung durch triftige Gründe bekräftigen. Es muß aber bereits jetzt etwas Vorläufiges hierüber gesagt werden, weil diese Frage heute gar zu sehr im Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses steht, und jeder neuen Untersuchung zum Ausgang ihrer Dialektik zu dienen hat.

Das Problem, dessen Entscheidung zu einem Teil eine Angelegenheit terminologischer Klärung ist, zum andern jedoch das Wesen unserer Forschung aufs innerste berührt, hat die Ästhetik erst eigentlich ihrer wissenschaftlichen Besinnung zugeführt. Das Verdienst, es überhaupt als Problem erkannt zu haben, gebührt, wie gezeigt wurde, Konrad Fiedler. Während aber Fiedlers formalistische Ansichten nach einer Richtung hindrängten, in der ihm wohl heute die wenigsten zu folgen vermögen, ist die Frage in neuer bedeutsamer Form von Hugo Spitzer, Max Dessoir und Emil Utitz behandelt worden.

[1]) Gundolf. Shakespeare u. d. deutsche Geist. S. 289 ff.

Spitzers Erklärung, „daß sich die Bezirke der Kunst und der Schönheit in keiner Weise decken",[1]) steht der Formulierung Dessoirs nahe: „Kunst entsteht durch keine Verdichtung des Ästhetischen" oder: Kunst ist „nicht eine Sammlung von ästhetischen Annehmlichkeiten, sondern eine umfassende Bearbeitung des Erfahrungsstoffes".[2]) Während aber Dessoir eine völlige Trennung von Ästhetik und systematischer Kunstwissenschaft nicht annehmen zu können glaubt, geht Utitz noch einen Schritt weiter, wenn er neben einer „exquisit ästhetischen" Kunst im Sinne des hellenisch-klassischen Schönheitsideals von einer Kunst spricht, „die gar keine Beziehung mehr zum Schönen unterhält",[3]) außer ganz allgemeinen und unbestimmten Andeutungen. Ich gehe auf die Einzelheiten und Varianten, über welche in den angeführten Schriften und an anderen Stellen reiches Material vorliegt, nicht näher ein, und weise auf die Streitfrage nur deshalb hin, weil ich an diesem Problem erstmaliger tiefster wissenschaftlicher Erschütterung die Rechtfertigung für meine eigene Einstellung zu erbringen hoffe.

Bei allen diesen Forschern hat sich unter dem quälenden Eindruck, den jede Schönheitsästhetik mit ihrem Unvermögen, lebendiger Kunst gerecht zu werden, auslöst, die freudige Gewißheit emporgerungen, daß in der Kunst noch etwas anderes, als die leere Forderung liegt, nach Eurhythmie, Harmonie und Symmetrie, nach biologischer Artvollkommenheit u. dgl. zu suchen; und selbst dort, wo man von einer grundsätzlichen Trennung beider Gebiete nichts wissen will, muß sich heute das Schöne mit der bescheidenen Rolle eines Grundtypus neben vielen anderen gleichberechtigten begnügen. Die Verbindungen, welche Dessoir zwischen Ästhetik und Kunst dadurch noch zu erhalten sucht, daß bei den anderen Grundformen „ein gewisses Hinaustreten aus dem Bereich des Ästhetischen" (also positiv ausgedrückt: auch immer noch ein gewisses Enthaltensein in diesem Bereich) festgestellt wird, werden von Utitz abgelehnt, so daß die Ästhetik nunmehr in einsamem Zwiegespräch mit dem Schönen zurückbleibt. Der Kunstwissenschaft steht also auch heute noch trotz des Nachweises ihrer Bedeutungslosigkeit eine sogenannte Ästhetik des Schönen als Lehre vom Geschmack gegenüber. Der Geschmack vermag sich nach Dessoir unabhängig von der Kunst zu entwickeln, und „es könnte jemand ein vollständiges System der Ästhetik aufstellen, ohne von dem Dasein einer Dichtkunst, einer Musik, einer Malerei zu wissen".[4]) Es scheint also dabei zu bleiben, daß der ästhetische Eindruck als „gefühlsanschauliche Notwendigkeit", als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck" immerhin ein bedeutsamer Faktor im Kunsterleben ist, der stets auf der Lauer liegt, um fördernd oder störend einzugreifen. Die Kunst als Spiel, die Kunst als Ausfluß eines Erlösungsbedürfnisses, die Kunst des „ästhetischen Genusses" sind lediglich systematische und zum Teil metaphysische Abwandlungen der psychologischen Lehre vom Geschmack, der subjektiv gewendeten Theorie vom Schönen, deren Fehlgriffe auf dem Gebiete wissenschaftlicher Kunst-

[1]) Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik.
[2]) Dessoir. Ästhetik u. a. Kunstwissenschaft. 2. A. S. 171 u. S. 147.
[3]) Utitz. Der Künstler. 1923. S. 23.
[4]) Dessoir. Ästh. u. a. K. 2. A. S. 59.

besinnung nicht eher aufhören werden, bis nicht auch in terminologischer Beziehung die entsprechenden Konsequenzen gezogen sind, bis wir einem Gebiet, das als Dynamik des Geschmacks oder Genusses ein besonderes Kapitel der Psychologie darstellt, einen Titel nehmen, den der wissenschaftliche Sprachgebrauch mit dem Begriff einer Kunstwesenlehre verbindet.

Ich will nicht bestreiten, daß die Dynamik des Sinnesgenusses im Umkreis des Lebens eine bedeutsame Rolle spielt. Harmonie und Symmetrie sind Dinge, die uns unentbehrlich sind, weil sie unser Wohlgefallen erregen; und wir nennen dieses Wohlgefallen ästhetisch, weil der Zustand, in den wir hierdurch versetzt werden, sich vor anderen Zuständen durch ein Minimum von psychischer Kraftleistung auszeichnet, gleichsam einen Ruhepunkt, einen Hiatus in dem rastlos dahinflutenden Bewußtseinsstrom darstellt, wo fortgesetzt geistige Energetik unsere ganzen Kräfte in Anspruch nimmt. Wie im Alltagsleben, so werden wir auch in der großen Kunst (so etwa besonders in der Architektur) solche Ruhepunkte nötig haben, um unserer psychischen Dynamis Möglichkeiten der Kräftesammlung zu gewähren. Auch soll nicht bestritten werden, daß es eine „exquisit ästhetische" Kunst gibt, die von solchen Mitteln besonders reichlich Gebrauch macht. Ein Überschwang von „schöner Form" kann sich, wie wir zeigen werden, als Notwendigkeit ergeben, wenn sie sich aus der Wertfundierung von Gestaltung bildet, er kann aber ebenso gut dort, wo das nicht der Fall ist, durch Unerträglichkeit abstoßen. Man hat in rationalistischer Überschätzung der psychologischen „Ruhepunkte" am Kunstwerk geglaubt, das Ästhetische intellektuell einfangen zu können. So entglitt bei der sinnklaren Aufschließung der äußeren Form das Problem der inneren Form. Das hellenische Stilklima war ja restlos „begriffen"; und so brauchte also der „Inhalt" nur hineingegossen zu werden. Wenn das Prinzip einer solchen „Matrizen"-Theorie dazu verwendet wird, den Unterschied des romanischen vom synthetischen germanischen Kunstwollen zu unterstreichen,[1]) so ist hiergegen nichts einzuwenden. Indessen ist an dieser veräußerlichenden Einschätzung der hellenischen Kunst die humanistische Kunstphilosophie schuld, der angesichts des unzweifelhaften Überschwanges an eurhythmischer Außenform das wahre Formerlebnis fremd blieb. Nicht ein Sichwohlfühlen im leichtangeregten „uninteressierten" Sinnengenuß soll und will die Kunst vermitteln, nicht ein Hinnehmen von Werten, die uns wert sind, weil sie uns psychische oder gar physische Entspannung der Kräfte bringen, sondern eine Aufgabe stellt sie uns, eine Forderung, die unser ganzes seelisches Sein in Anspruch nimmt.

Nach der üblichen Vorstellungsweise gibt es in der Ästhetik in der Hauptsache nur zwei wissenschaftliche Einstellungsarten: den ästhetischen Objektivismus und den ästhetischen Subjektivismus. Diese Unterscheidung zeigt indessen bei näherem Zusehen nicht den Grad polarer Entgegensetzung, daß nicht darüber hinaus nach einer fundamentaleren Polarität gefragt werden könnte. Klar ist zunächst, daß bei der objektivistischen Einstellung das Verhalten des kunsterlebenden Subjekts entweder über-

[1]) Siehe O. Hagen. Deutsches Sehen. 1923. Und die Besprechung durch L. v. Bertalanffy. Zeitschrft. f. Ästh. Bd. XVIII. S. 378.



haupt ausgeschaltet wird oder doch nur eine Angelegenheit von peripherer Bedeutung ist. Bei vollkommener Umkehrung der Verhältnisse sollte man nun das Subjekt im Zentrum der Betrachtung stehend vermuten, während dem Objekt jetzt eine dienende Stellung zugewiesen wird. So aber liegen die Verhältnisse bei den üblichen subjektivistischen Richtungen nicht. Freilich legt die Lehre von den Scheingefühlen (v. Kirchmann, v. Hartmann) den Schwerpunkt auf die subjektive Seite; aber hier so wenig wie in der reinen Illusionsästhetik Langes ist die „Kopernikanische Drehung" wirklich vollzogen, da die Beschaffenheit des Objekts das Primäre und Bestimmende ist. Noch weniger gelingt diese Drehung der Einfühlungsästhetik, da es sich hier, wie bereits der Name verrät, um eine Hinausverlegung und Vergegenständlichung des Gefühls handelt, da das subjektive Element also nur eingeführt wird, um es in Wahrheit seiner Subjektivität zu entkleiden und dem Gegenständlichen noch obendrein einzuverleiben. Alle diese Darstellungen beschäftigen sich fast ausschließlich (soweit sie über den deskriptiv-psychologischen Standpunkt hinauszugelangen suchen) mit dem rezeptiven, pathematischen Zustand des Kunstbetrachtenden, d. h. mit jener Art von pseudoästhetischem Verhalten, wie es treffend als Kunstgenießen bezeichnet wird. Das Kunstwerk wird als Faktum, als starre Gegebenheit, als „Lösung" betrachtet. Die Möglichkeit, daß auch dem betrachtenden Subjekt eine Aufgabe erwächst, daß es das Kunstwerk erst als Lösung in sich schöpferisch erleben muß, und damit einen Prozeß zu durchlaufen hat, der dem des schaffenden Künstlers verwandt ist, ebenso die Frage, was dem Künstler an der Lösung lag und wofür sie uns Lösung sein soll, wird selten in Erwägung gezogen.

Das Gemeinsame und das Trennende zwischen Ästhetik und Kunstwissenschaft tritt uns jetzt also klar vor Augen. Als Wesenswissenschaft wird sich Ästhetik nicht zu scheuen brauchen, das gesamte kunstwissenschaftliche Material in sich einzubeziehen; jede dogmatische Ausscheidung ist ihr von jeher zum Nachteil ausgeschlagen. Darüber hinaus wird sie jedoch sinngemäß und Schritt für Schritt zurückschreitend Ausschaltungen an der ὕλη vornehmen müssen, um zur Schau der Wertschichten, ihrer Struktur und Funktionsweisen zu gelangen. Die empirische Kunstwissenschaft hat sich dagegen dieser Wanderung nicht anzuschließen. Sie hat das Recht und die Aufgabe, beim Singulären zu verharren, die Leistung auf die Forderung hin zu prüfen, und auch entschwindenden Werten, die auf Zeitlichkeit gegründet sind, ihr Interesse zuzuwenden; denn ihr Augenmerk richtet sich stets auf das, was ist, nicht auf das, was sein soll. Das Ethos beider Arbeitsgebiete muß in einem wechselseitigen „Dienen" wurzeln. Wie sich die Ästhetik stets am Befunde orientieren wird, so wird eine allgemeine Kunstwissenschaft als Formenbeschreibung den Glauben an eine immanente Wertgesetzlichkeit aller schöpferischen Manifestation niemals aufgeben dürfen. Was ich „Form" nenne, kann niemals in Elementarbestandteile aufgelöst, niemals allein auf Elementargesetze des „Sehens" zurückgeführt, kann überhaupt niemals stückhaft und aus der Einheit des ästhetischen Aktes losgelöst betrachtet werden, sondern es ergibt sich jedesmal als Resultat und Erfüllung eines ästhetischen Werterlebnisses. Von dieser Forderung

der immanenten stimmunghaften Orientierung nehme ich auch nicht das aus, was als Darstellungsform, Ausdrucksmittel, Tektonik bezeichnet wird, trotzdem ich mir den Tadel Wölfflins zuziehe, der die zu verschiedenen Epochen auftretenden Schemata des „optischen“ Sehens gänzlich abtrennen will.[1]) An dieser Stelle, wo der Begriff des Stils noch gänzlich ungeklärt, wo vor allem der Zusammenhang zwischen individuellem Stil, Volks- und Zeitstil noch nicht zu erörtern ist, vermag ich nur meiner Überzeugung Ausdruck zu geben, daß auch dieses „Sehen“ in bestimmten konventionellen Formen doch wieder seelisch bedingt ist, wobei ich keineswegs die Konsequenz ziehe, „daß jeder Stimmung immer dieselben Ausdrucksmittel“ zur Verfügung stehen.

Ein gähnender Abgrund tat sich bisher zwischen Ästhetik und Kunstwissenschaft auf. Kunstfremde Begriffskonstruktionen und psychologische Theorien des „ästhetischen“ Verhaltens erwiesen sich für den praktischen Kunstforscher als vollkommen unfruchtbar; auf der anderen Seite vermochte Kunstphilologie, Stil-Historismus und stückhafte Werkanalyse nicht das geringste zur Belebung ästhetischer Wertuntersuchung beizutragen. Während nun die Ästhetik im allgemeinen sich noch immer nicht von der hergebrachten Methode zu trennen vermag, entwickelt sich die Kunstforschung immer mehr aus einer Geschichte der Kunst zu einer Geschichte der Künstler, zu einer Wertanalyse der qualitativ überragenden schöpferischen Persönlichkeit, zu einem „wissenschaftichen Heroenkultus“ (Hans Tietze), aus einer beschreibenden und aus der Dynamik des Gesamtwerdens schöpfenden Stilgeschichte, in der das einzelne nur einen belanglosen Knotenpunkt darstellt, zu einer, die „Diskontinuität“ bewußt betonenden, nach dem Erlebnis der „inneren Lyrik“ des Kunstwerks suchenden „historischen Ästhetik“ (Julius v. Schlosser). Gleichzeitig sucht aber auch eine objektiv-formalistische Richtung in ähnlicher Abwehrstellung gegen das Historisch-Zufällige nach einer Methode der abstraktiven Stilanalyse (Wölfflin), durch welche man hinter dem empirischen Fluß des Bewirkens die überhistorischen Kategorien der Bedingungen zu finden hofft. Das Problem einer ästhetischen Gestaltungslehre hat durch neuere Untersuchungen, vor allem durch die Arbeiten von E. Panofsky und E. Wind, gegenüber den Aufgaben einer das „Kunstwollen“ untersuchenden Kunstwissenschaft einen apriorischen, eidetischen Charakter erhalten. Die kunstwissenschaftlichen Grundbegriffe werden nicht durch „Abstraktion“, wie wir es noch bei Wölfflin finden, aus dem empirischen Material abgelesen, als läge in der zeitlich gebundenen „Lösung“ durch einzelne Kunstprodukte das überzeitliche „Problem“ vor; sondern das künstlerische Problem muß selbst erst vom Denken „gesetzt“ werden. Das Kunstwerk ist bereits die „Lösung“ und als solche gegeben. Ihm gegenüber gilt es, in „spekulativer Reflexion“ das Problem zur Deutung der Lösung aufzustellen. „Es liegt also“, sagt Wind, „der paradoxe Fall vor, daß die Lösung gegeben, das Problem aufgegeben ist, — aufgegeben, damit die Lösung als „Lösung“ begriffen werde.“[2])

[1]) Kunstgeschichtl. Grundbegr. 6. A. S. 13 f.

[2]) Erwin Panofsky. Über das Verhältnis der Kunstgesch. zur Kunsttheorie. Ztschrft. f. Ästh. Bd. XVIII. S. 129—161. u. Edgar Wind. Zur Systematik der künstlerischen Probleme. Ebda. S. 438—486.

Es ist die eigentümliche Hinweisung auf die Problemfundierung, die Ausschaltung und Zurückstellung der aktuellen Setzung des Einzelproduktes bei der Fundierung, die uns in diesen Untersuchungen einen wichtigen Fortschritt wissenschaftlicher Methodik begrüßen läßt. Es erscheint mir durch die Ausführungen der beiden Forscher erwiesen, daß die von Wölfflin aus der Gegebenheit des singulären Kunstwerkes abstrahierten „morphologischen Bestimmung höherer Ordnung" an einer Inexaktheit leiden, weil sie an „Formen der Lösung" vorgenommen sind, die selbst wieder Manifestationen von „Problemen" sind, auf welche sie hinweisen.

Die näheren Ausführungen, denen wir der objektivierenden Einstellung wegen fernstehen, sind nun insofern von Interesse, als daran die Unlösbarkeit des Widerspruches, dem jede formalistische Ästhetik verfallen ist, offenbar wird. Wissenschaft und Kunst unterscheiden sich, so meint Wind, nach der Weise, wie das Problem der Antithetik zwischen „Fülle" und „Form" gelöst wird. Im Bereich des kogitativen Bewußtseins ist die „Fülle" am Gegebenen überhaupt nicht Problem; die Erfüllung geschieht in einer Weise, die dem künstlerischen Problem angeblich ganz fern liegt: in der Befreiung der Form von der Fülle (Schiller hätte allerdings hierin etwas für die Kunst recht Verwandtschaftliches erblickt). In der Kunst dagegen wird die Antithese von Fülle und Form in „konkret anschaulicher Gestaltung" zum Ausgleich gebracht. Nun will ich mich auf allerhand peinliche Fragestellungen, ob sich denn das, was im schlichten kognitiven Wahrnehmungsakt als Fülle erlebt wird, mit dem deckt, was im Kunstwerk als Fülle vermeint wird, ob denn nicht auch im Erkenntnisakt die Antithetik von Fülle und Form in gewissem Sinne eine Lösung erfährt, nicht weiter einlassen. Die Frage ist dann also, wie überhaupt eine „Lösung", die durch ihren Gegenstand ganz außerhalb des Denkens liegt, von diesem als „Lösung" begriffen werden kann. Wind bezeichnet das Problem als Paradoxon, gibt uns indessen über seine Auflösung, die wir zum Zweck des Begreifens zu allererst fordern müssen, keinen Aufschluß. Er kann ihn auch nicht geben, weil an dem Paradoxon nicht das Problem selber, sondern eine im Begriff „Lösung" liegende doppelte subreptio schuld ist. Kann denn das im Denken als „Fülle" Vermeinte überhaupt der „Lösung" im künstlerischen Originärakt gerecht werden? Muß denn nicht das Denken, welches doch von der „Fülle" nur die Form erfaßt, gerade an dem vorübergehen, was im künstlerischen Akt als Fülle erlebt wird? Wird nicht also die Lösung, die also solche — indessen nicht für das Denken — gegeben zu sein scheint, hierdurch ganz schief gesehen, und wirkt sich diese Schiefheit damit nicht auch verhängnisvoll für die Problemstellung aus?

Der zweite Grundfehler scheint mir darin zu liegen, daß der Begriff der Lösung eine nicht zu rechtfertigende Isolierung erfährt. Es ist denkunmöglich, etwas als Lösung anzusehen, zu dem das Problem noch nicht gestellt ist. Dies gilt für das Denken, es gilt auch für das selbstschöpferische und nachschöpferische ästhetische Erleben. Die Figur eines geometrischen Satzes ist für mich keine Lösung, solange ich nicht das Problem erfaßt habe, und ein Blatt Schongauers ist in dem-

selben Sinne noch keine Lösung, wenn ich etwa beim Figürlichen und Bildhaften einfühlend verweile, oder wenn ich gar auch noch von diesem subjektiven Einfühlen abstrahiere und entgegen der Warnung Vischers den ästhetischen Gegenstand „ohne Zutun des anschaulichen Subjekts“ in seiner dinglichen Unmittelbarkeit als „Lösung“ betrachte.

Das Denken vermag also gar nicht als „Lösung“ zu sehen, was im ästhetischen Akt als Lösung erlebt wird. So ist zwar das Paradoxon beseitigt; aber nun erhebt sich die große Frage, die von jenem Paradoxon nur überdeckt war: Wie vermag das Denken überhaupt das ästhetische Problem zu bewältigen, wenn wir es nicht von neuem dem Psychologismus überantworten wollen? Hierzu sind einige Feststellungen nötig. Wir müssen uns vor allem hüten, ästhetiche Deskription mit ästhetischem Erlebnis zu verwechseln, wodurch wir wieder dem formalistischen und intellektualistischen Vorurteil Fiedlers verfallen würden. Dem Denken in der Ästhetik als Wissenschaft ist nicht das Kunstwerk, sondern das ästhetische Erlebnis Problem. Dieser eigentümliche, dem Denken gänzlich heterogene Bewußtseinsvorgang soll vom Gesichtspunkt der kogitativen Zone aus seine Einordnung erfahren, er soll begriffen werden. Für die Ästhetik besteht die Aufgabe doch also bloß darin, daß wesensgemäß gesehen und beschrieben werde, was das ästhetische Bewußtsein in seinem ureigenen Gebiete an der sinnlichen Gegebenheit als Problem erlebt. Im Bereich naturwissenschaftlichen Erlebens liegen allerdings die Verhältnisse anders; denn hier gehören Erlebnis und das Denken über das Erlebnis der gleichen Sphäre an, die spekulative Reflexion über den Akt und der Akt selbst sind nicht wesensverschieden. Was aber im ästhetischen Erleben an dem Problem als Lösung erfaßt werden muß, darüber vermag keine Reflexion zu entscheiden. In der Reflexion begriffen werden kann aber nicht die eigenartige Erlebnisweise von Fülle und Form, sondern nur der Ablauf der Synthesis von Fülle und Form, die als Grundfunktion des Bewußtseins jeder Erlebnissphäre eigentümlich ist. Man erfaßt das Problem zu einfach, ja man erfaßt es in seiner Eigenart überhaupt nicht, wenn man den Unterschied zwischen der kogitativen und der ästhetischen Sphäre durch den Gegensatz zwischen anschaulich und nichtanschaulich zu bestimmen sucht. Man kann das Kogitative nicht einfach dem Logisch-Subsumierbaren gleichsetzen, da das Anschauliche auch im kogitativen Bereich als Problem gesetzt ist, und man täuscht sich, wenn man glaubt, mit der Antithesis „Fülle“ und „Form“, als dem Urproblem der „Gestaltung der Sinnlichkeit“, das notwendig mit dem kantischen Schematismus der reinen Verstandesbegriffe zusammenfallen muß (wenn man nicht unberechtigterweise mit dem Begriff der rein visuellen Fülle eine „zweite Schicht“ der gefühlsmäßigen „Ausdrucksbeziehungen“ verknüpft, die doch zu dem Problem der „Gestaltung der Sinnlichkeit“ in keiner methodischen Beziehung stehen), einen Beitrag zur Lösung des ästhetischen Problems geliefert zu haben.

Auch für uns wird sich das Problem der Antithesis Fülle und Form als fundamental herausstellen. Aber wir vermögen nicht einer Kunsttheorie zu folgen, die oberste Gestaltungs- und Stilprinzipien aufstellt, ohne auf die beklemmende Frage des δός μοι ποῦ στῶ genügende

Antwort zu geben, d. h. die sich über das in dieser Antithetik liegende Problem durch dogmatische Ausscheidung des wesentlichsten Faktors hinwegsetzt. Die Antithetik im Sichtbaren ist nur das Spiel an der Oberfläche; das Problem offenbart sich erst in seiner ganzen Tiefe, wenn wir das Kunstwerk — auch als Lösung gesehen — nicht bloß in schlichter Dingwirklichkeit erblicken, sondern wenn es uns als Erlebnis in den Bewußtseinsstrom gestellt erscheint. Die Scheidung ist also nicht in formalistischem Sinne zwischen Logischem und Anschaulichem, sondern zwischen Kogitativem und Stimmunghaftem vorzunehmen.

Noch sind nicht alle Bedenken beseitigt und es scheint, als ob der resignierende Standpunkt wissenschaftlicher Methodik zu recht besteht, wonach das Kunstwerk nur als Erscheinung der Deskription unterworfen werden könne. Wie löst sich nun dieses Bündel von Widersprüchen, und wie wird es möglich, trotz aller betonten Nichtgegenständlichkeit des Erlebnisses zu einer Wesensbeschreibung von Ästhetik zu gelangen? Es kann nicht die Rede sein, die besondere vor einem Kunstwerk erlebte Tönung des Bewußtseins in ihrer zeitgebundenen Singularität beschreiben und die stimmunghafte Leistung durch Reflexion adäquat wiedergeben zu wollen. Die „phänomenologische Reduktion" hat zunächst die stoffliche (hyletische) Seite des Erlebnisses einer „Einklammerung" zu unterziehen und auf diese Weise zur Schauung der wesenhaften Struktur des Erlebnisstromes zu gelangen, der die eigentümlichen Wesensbeziehungen zwischen Bewußtseinserlebnis (Noesis) und Bewußtseinskorrelat (Noema) aufweist. Hier wird sich mit aller Deutlichkeit der fundamentale Unterschied zwischen der starren Gegenstandsforschung, die auch von Erlebnissen nur als von „Inhalten" oder einer Art „Sächelchen" spricht, und der phänomenologischen Methode zeigen, die über die einfache eidetische Beschreibung von Wesensbeständen die „Eigenheiten der Gegebenheits w e i s e", die funktionellen, nur in immanenter Wesensanalyse zu begreifenden, und nur durch die Korrelation zum Erlebnis zu erklärenden Strukturveränderungen am Wesensbestande aufsucht. Nur auf diesem Wege läßt sich erkennen, daß der Ablauf des Prozesses von der Antithetik des originären Gefühlserlebnisses bis zur Auflösung in der Gefühlsfundierung, ohne irgend etwas mit dem intellektuellen Prozeß zu tun zu haben, dennoch dem allgemeinen metaphysischen Strukturgesetz schöpferischer Synthesis folgt, wie er auch dem Erkenntnisprozeß zugrunde liegt.

Zweites Kapitel.

Gegenstand und Erlebnis.

1. Gegenständlichkeit und Bewußtseinsstruktur.

a) Über Noesis und Noema.

In ästhetischen Untersuchungen nimmt die Betrachtung des Gegenständlichen an der Kunst den Hauptumfang ein. Damit soll nicht gesagt sein, daß die Behandlung der ästhetischen Gefühle, die Analyse des künstlerischen Schaffens zu kurz kommt. Aber es besteht von vornherein eine Spaltung zwischen dem Objekt und den Spontaneitäten des Bewußtseins, die hinterher durch die verschiedensten Theorien wieder überbrückt werden muß. Die Ästhetik schließt sich hierbei ebenso wie die Kunstgeschichte und besonders die Kunstwissenschaft dem naiven Standpunkt des Kunstbetrachtenden an, der dem ästhetischen Produkt unvermittelt gegenübertritt, es in illusionistischer Einfühlung als Naturobjekt erlebt und über diesen Standpunkt nicht hinausgelangt. Bei dieser Einstellung sehen wir in der Kunst ein geheimnisvolles Steigerungsmittel von irgendwie in uns geweckten gefühlsmäßigen Zuständen und vermögen über den Zusammenhang zwischen Gegenstand und Gefühlserlebnis keine Entscheidung zu treffen. Wir halten es deshalb für einen Grundfehler ästhetischer Untersuchungen, daß der Begriff eines Gegenstandes in seiner empirischen Zufälligkeit ohne weiteres übernommen wird, daß man sich nicht die Frage vorlegt, wie sich das Wesen des Ästhetischen aus der Bewußtseinsstruktur des Gegenstandserlebnisses gewinnen läßt. Ich gestehe, daß eine eingehende Betrachtung des Gegenstandsproblems, wenn sie mit aller erforderlichen Gründlichkeit vorgenommen werden soll, einen solchen Umweg bedeutet, daß das eigentliche Ziel darüber verschwinden müßte. Dieses Bedenken darf uns indessen nicht daran hindern, das Problem an dieser Stelle soweit zu fördern, als es zur Einsicht in den Zusammenhang zwischen allgemeiner und ästhetischer Bewußtseinsbetätigung erforderlich erscheint. In wesentlichen Punkten glaube ich hier in Übereinstimmung mit den Leistungen einer phänomenologischen Forschung zu sein, wie sie besonders in Edm. Husserls „Ideen zu einer reinen Phänomenologie

und phänomenologischen Philosophie" (Halle 1922) zu ungeahnten Einblicken in die Struktur des allgemeinen Bewußtseins gelangt ist. Auf dieses Werk, dessen im Anschluß an die „Logischen Untersuchungen" entwickelte Problematik zum großen Teil etwas Endgültiges darstellt, muß ich den Leser, dem die Lücken meiner Darstellung fühlbar werden, verweisen. Trotz mancherlei Abweichungen, wie sie besonders bei dem Problem des Evidenzerlebnisses auftreten, suche ich immer wieder, besonders in der Verwendung der Termini mit ihrem von Husserl festgelegten Bedeutungssinn, den Anschluß an jenes Werk zu erreichen.

Es ist eine fast allgemein geltende Meinung, daß Gegenstände, mögen sie sich auf Vorstellungsprozesse, Urteilsakte, auf Funktionen des Annehmens, Fühlens oder Begehrens beziehen, eine diesen Akten gegenüber so selbständige Stellung haben, daß sie in ihrer Gegenständlichkeit für sich betrachtet werden könnten, ohne daß ihrem Wesen hierdurch irgendwie Abbruch geschähe. Dieser naiven Anschauung gegenüber ist daran festzuhalten, daß „Gegenständlichkeit" überhaupt dem Bewußtseinsstrom eingeordnet ist, daß Wahrgenommenes und Wahrnehmung streng aufeinander bezogene Korrelate sind, und daß Gegenständlichkeit erst in dieser Ineinssetzung und korrelativen Bezogenheit Erlebnis, intentionales Erlebnis, genannt werden kann. Das Ich ist, im Bewußtseinsstrom befindlich, dem Gegenstand als seinem intentionalen Korrelat zugewendet, und das ganze eigentlich unteilbare Gegenstandserlebnis zerlegt sich für die analytische Betrachtung in die Aktseite oder Noesis und in das gegenständliche Korrelat oder Noema. Daß es nun in dieser Beziehung eine große Fülle von Abstufungen gibt, insofern die Gebundenheit des Gegenständlichen an den physischen Akt in verschiedenem Grade auftreten kann, unterliegt keinem Zweifel; und es dürfte die Frage aufzuwerfen sein, ob die durchgängige und ausschließliche Betrachtung eines ontisch-starren Seins oder Soseins ohne Berücksichtigung der zu ihm gehörigen noetischen Seite nicht einen prinzipiellen methodischen Mangel bedeutet.

Nun ist es zweifellos, daß Wahrnehmungsgegenstände im Akt elementarster Apprehension von uns im Sinne eines Bewußt-Habens mit der besonderen Tönung des Affiziertwerdens, als etwas Fremdgegenständliches hingenommen werden. Ich meine dabei jenen einfachsten Akt des Bewußthabens mit dem Charakter eines „Außen", das nur in der Einzelheit eines Eindruckes erfaßt, das also von uns noch nicht einmal an ein Vorstellungs-Objektiv, ein Noema, geknüpft wird, kurzum das Gegenständlich-Haben eines Sinneseindruckes. Gegenstände solcher Art, die also noch mit keinem Akt der Urteilsverknüpfung verbunden auftreten, sind absolut „inhaltsarm" und psychisch beziehungslos. Sie bewahren ihren Objektscharakter in der uneingeschränktesten Form; es sind „Gegebenheiten", schlichte Objektivitäten, bei denen das Akterlebnis mit der Konkretion zusammenfällt. Es ist hier nicht der Ort, auf den Charakter des mit der Erlebnistönung eines „toten Bewußthabens" unmittelbar Gegebenen einzugehen, da für unsere Absichten solche „primären Inhalte", die nicht mit dem Charakter von Intentionalität auftreten, ohne Interesse sind. Daß so etwas wie „sensuelle ὕλη" neben „intentionaler μόρφη" angenommen werden muß, scheint mir außer

Frage zu stehen. Der Vorwurf des „hyletischen Sensualismus", der dem System Husserls durch Rickert gemacht wird, läßt sich kaum aufrecht erhalten. Die Frage, „ob Unsinnliches unmittelbar in der Anschauung gegeben ist"[1]), wird auch von Husserl keineswegs verneint. Und wenn Rickert das Gebiet des Zuständlichen in „sinnliche Wahrnehmungen" und „unsinnliche Verstehungen" einteilt, die „völlig koordiniert nebeneinanderstehen"[2]), so dürfte sich diese Vorstellungsweise mit dem, was Husserl als sensuelles Erlebnis und „sinngebende Schicht"[3]) bezeichnet, im wesentlichen decken.

Wenn wir uns nun von den rein individuellen, empirisch wahrnehmbaren Erlebniskomplexen denjenigen Gegenständen zuwenden, die gemeinhin als „Vorstellungen" bezeichnet werden, und zwar in rein aufzählendem Sinne, d. h. ohne auf die Beziehungen der einen Gruppe zur anderen einzugehen, so werden wir ohne weiteres feststellen können, daß ihre Gegenständlichkeit von wesentlich anderer Art ist als die der schlichten Wahrnehmungskomplexe. Schon der Charakter der Immanenz, den wir den Vorstellungen beilegen, deutet darauf hin, daß sie funktionell-psychisch behaftet sind und auch in dieser funktionellen Bezogenheit von uns apperzipiert werden. Vergleichen wir eine einfache sinnliche Jetzt-Hier-Gegebenheit etwa mit der Spezies „Grün", „Baum", „Tisch" o. dergl., so werden wir den Unterschied darin begründet finden, daß die Spezies von ihrem Objektscharakter zugunsten eines zugleich mit ihr auftretenden Psychisch-Dynamischen eingebüßt hat. Die zur Erzeugung von Spezies erforderliche psychische Funktion wird in der Vorstellung miterlebt, die Gegenständlichkeit tritt nicht mehr ungespalten auf; sie verharrt nicht mehr ontisch-starr, sondern ist gleichsam fluktuierend geworden. Ich spreche dabei ausschließlich von dem Vorstellen der reinen Spezies „Baum", dem intentionalen Objekt, das nach Einklammerung originärer Gegebenheit als noematisches Korrelat zum Erlebnis übrigbleibt, noch nicht von jenem Bewußtseinsakt, in dem ich einen Jetzt-Hier-Komplex mit dieser Spezies, als dem zu ihr gehörigen Objektiv zu einer sogenannten Einzelvorstellung verknüpfe. Im Vorstellen von „Baum" mag das bildlich-symbolische Mitvorstellen oder Vergegenwärtigen von räumlich-zeitlicher Vereinzelung nicht zu umgehen sein und liefert dadurch den Bestand an ruhender Gegenständlichkeit. Dazu gesellt sich aber gegenüber dem monothetischen originären Akt unabweisbar ein transitives Element bei, indem ich mich als vorstellungserzeugend in dem „pluralen" Bewußtsein der noetischen Produktion von Spezies mitdenke, indem es meines fortwährenden seelischen Tätigseins, meiner Aktivität, bedarf, um das von mir vorgestellte Objektiv immer von neuem in seiner Gegenständlichkeit zu beleben. Jeder intentionale „Inhalt" ist also neben seinem Gegenstandscharakter noch mit einem noetischen Parameter behaftet, der mit dem ersteren zusammen erst das Ganze des Bewußtseinsaktes im Sinne von Intentionalität ausmacht.

---

[1]) Die Methode d. Philos. u. d. Unmittelbare Logos. XII. S. 257.

[2]) Ebda. S. 268.

[3]) Ideen. S. 172.

b) Das Reziprozitätsverhältnis zwischen Noesis und Noema.

Ich untersuche den Begriff der Intentionalität in der Richtung auf das Gegenseitigkeitsverhältnis der beiden Komponenten und suche ihr Auftreten in den verschiedenen Regionen des Bewußtseins weiterhin festzustellen. Eine konkrete Grün-Wahrnehmung, soweit sie (wenigstens theoretisch) in absolut schlichter Originarität „als rein gegebenes Selbst", als Dies-Hier gegeben ist, soweit sie also als primitiver „Kern" ohne jeden durch Vorstellungen irgendwelcher Art überschatteten „Hof" vor uns steht, wird von uns, wie schon erwähnt, als rein objektiver „Inhalt" ob consuetudinem credendi hingenommen. In ihm „haben" wir ein Etwas, unser Bewußtsein steht zu ihm in der Klarheitsstufe der „absoluten Nähe", ohne daß doch das „Haben" auch nur entfernt im Sinne von „Hervorbringen" gedacht wird. Der als noetischer Parameter bezeichnete Faktor ist gleich Null, der Inhalt „existiert". Wollten wir die Frage aufwerfen, ob nicht neben der Gegenständlichkeit des Inhaltes noch außerdem der Vorgang dieses Habens von Wahrnehmung selbst wieder als Gegenstand gefaßt werden könnte, so werden wir ohne weiteres finden, daß beide Vorgänge miteinander identisch sind, weil außer dem Sein von Wahrnehmung nichts weiter feststellbar ist. Es hat auch keinen Sinn, etwa in dem „Haben" eine irgendwie feststellbare, eigentümliche Bewußtseinsäußerung sehen zu wollen. Die Intentionalität des als Dies-Hier von uns erfaßten Objekts stellt eine durch die „absolute Nähe" hervorgerufene Verschmelzung von Noema und Noese dar, allerdings mit absoluter Betonung von Gegenständlichkeit, so daß die noetische Komponente darüber gleichsam verschwindet.

Wesentlich anders ist die Sachlage beim Vorstellen von „etwas Grünem" als „intersubjektiv-identischem" Gegenstand. Ohne weiteres läßt sich auch hier noch von etwas Gegenständlichem sprechen; die Bezogenheit auf etwas Konkretes ist unabweisbar. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß diese Bezogenheit einen viel allgemeineren Charakter angenommen hat, daß aus dem Jetzt-Hier ein Irgendwo-Wann geworden ist, daß die starre Objektivität in dem Maße zurückgetreten ist, als sich die noetische, fluktuierende Komponente verselbständigt hat. Ich fühle mich in der Vorstellung dieses Grüns begriffen; die monothetische Funktion ist einer thetischen Pluralität gewichen und die noematische Struktur hat, verglichen mit der Originarität des Wahrnehmungsnoemas, eine Auflockerung erlitten.

In noch höherem Maße verschiebt sich das Verhältnis zuungunsten des rein Gegenständlichen in der nächsthöheren Bewußtseinsregion, beim Denken von „Grün überhaupt", beim Denken an das Wesen oder Eidos „Grün". Es liegt mir nicht daran, die Untersuchung der Verschmelzungsmasse vorzunehmen, die durch den sehr komplizierten Abstraktionsprozeß zustande gekommen ist, mich interessiert hier nur das schlichte Haben des regionalen Wesens „Grün" und die Frage nach der noetischen und noematischen Differenzierung des intentionalen Aktes. Bewußtseinsakte dieser Region entbehren, wenn nicht irrtümlicherweise an ihre Stelle singuläre Akte gesetzt werden, jener geschlossenen noematischen Bildung,

wie wir sie immerhin noch auf der vorhergehenden Stufe feststellen konnten. Es fehlt dem Objektiv des Aktes der Charakter von Gegebenheit, das „Sein“ im Akt dieses Denkens ist nicht Ontität, ist ein Begriffensein im Akt, das seinen Ganzheitscharakter in der Pluralität des Durchlaufens der Merkmale, in der Kontinuität des Fortganges innerhalb der regionalen Totalität des Wesens besitzt.

Es bedeutet im Zusammenhang unserer Betrachtungen nur eine rein theoretische Forderung, wenn ich den originär-thetischen Charakter von Akten ausgeschaltet habe, um die Bestandteile des eidetischen Aktes klar hervortreten zu lassen. Um im übrigen zu erkennen, was es mit dem Gegenseitigkeitsverhältnis zwischen Noema und Noese anf sich hat, braucht in diesem Zusammenhang die Wirklichkeitseinklammerung keineswegs mit peinlicher Rigorosität durchgeführt zu werden; es ist ja doch unvermeidlich, daß beim Denken an „Ding“ o. dergl. die mehr oder weniger eingestandene Anlehnung an einen noematischen Konkretionsakt eintritt. Aber auch hier läßt sich das Reziprozitätsverhältnis zwischen Noema und Noesis zur Klarheit bringen. Nehme ich also auf einen Akt sinnlichen Wahrnehmens bezug, sehe ich etwa den Vorgang eines fallenden, aufschlagenden und den Erdboden aufwühlenden Steines, so wird sich für mich, immer im originären Akt lebend, aus der Komplexion wahrnehmungsmäßiger Noemen, je nach meiner originären Blickzuwendung ein intentionaler Kern herausheben, der eben dank seiner hier-jetzt-bezogenen Aktualität noetisch-noematisches Gleichgewicht im Sinne der „absoluten Nähe“ besitzt. Suche ich mich jetzt dem Charakter des Aufschlagens und Aufwühlens attentional zuzuwenden, so gesellt sich dem intentionalen Erlebnis ein spezifisch noetischer Parameter, das Erleben von Kausalität, hinzu, der das Ichbewußtsein gleichsam schwebend erfüllt, ohne doch im singulären Akt seine vollgültige noematische Repräsentation zu finden. Ich kann also sagen, das Eidos „Kausalität“ meldet sich noetisch an, entbehrt indessen noch der Synthesis auf eine Intentionale, der Fundierung; sein noematisches Korrelat im Wahrnehmungsakt ist — zur Voraussetzung sei hier wieder der „naive“ Akt des einfachen Perzipierens gemacht — jedenfalls unauffindbar, und die Bewußtseins-Besonderheit im Erleben von Kausalität macht sich neben dem oder jenem ausgeprägten intentionalen Akt noch als eigentümliche, noch nicht gerichtete Zuständlichkeit geltend.

Wenn wir schon gezwungen sind, diesen „gegenstands“losen Bewußtseinszuständen eine begriffliche Abstempelung zu geben, so tun wir es mit der Bezeichnung eines Apriori als reiner Möglichkeit, wobei von einer Fundierung, einer Synthesis des Apriori noch nicht die Rede sein soll; hier handelt es sich um die allerdings recht bemerkenswerte Tatsache, daß ein Erleben als Akt feststellbar ist, ohne daß ihm im eigentlichen Sinne ein „Erlebtes“ als „Gegenstand“ entspricht. Das klingt im gewöhnlichen Sinne genommen widerspruchsvoll, als doch ein Erleben ohne das Erlebte schlechterdings nicht denkbar ist. Der Widerspruch wird dadurch behoben, daß wir folgendes bedenken:

1. Das im Akt Erlebte hat sein Erlebniskorrelat im Erleben originärer Wahrnehmungsfunktion.

2. Das, was durch den Gegenstand als Gelegenheitsursache außerdem noetisch ausgelöst wird, ist im eigentlichen Sinne noch gar nicht Akt, sondern intentional noch nicht zur Erfüllung gebrachtes Ichheitserleben mit der Tönung „Kausalität".

Hier kann von einem Etwas-Haben noch nicht gesprochen werden; nicht einmal „ein bloßes Etwas überhaupt" steht in Frage. Es würde sich dann sofort wieder um einen Relationsvorgang, um eine Bindung der seelischen Dynamis handeln, und zwar nicht im Sinne von intentionaler Fundierung des Ichheitserlebnisses, von dem hier noch gar nicht die Rede ist, sondern um einfache monothetische Konkretion im singulären Akt, wodurch noematisch eben nichts erreicht wird. Die Bezeichnungsweise des Apriori könnte den Einwand rechtfertigen, daß es sich dann jedenfalls um ein Quale handle, das doch einer gegenständlichen Untersuchung unterzogen werden könne. In dem Augenblick, wo dieser Versuch unternommen wird, ist es indessen — eingestanden oder nicht — nicht mehr das Apriori schlechthin, vielmehr ein im gegenständlichen Akt begriffenes Apriori, wobei obendrein die Heranziehung anderer Kategorien, d. h. die Verschmelzung mehrerer apriorischer Funktionen unvermeidlich ist.

Was sich also im „Mitdenken" — dieser Ausdruck noch keineswegs im Sinne eines vollgültigen cogito, eines „expliziten intentionalen Erlebnisses" gedacht — von Apriori bei Gelegenheit eines einfachen thetischen Aktes einstellt, besitzt regional-noetischen Charakter und bedeutet die Anmeldung des Ganzheitserlebnisses, ohne daß doch das konkrete Objekt dieser Noese das intentionale Korrelat liefert. Es ist noch nicht vollzogene regionale „Aktregung", deren Vollzug überhaupt niemals einfach thetisch geleistet werden kann, weil das Objekt des singulären Aktes stets regional geschichtet auftritt, d. h. nach mehreren kategorialen Sphären tendiert und deshalb niemals der noematischen Repräsentation einer Region dienen kann.

Durch die letzten Bemerkungen kommen wir bereits der eigentlichen Natur des kategorialen Apriori näher. In dem schlichten Erleben von Apriori, wie es sich, synthetisch noch ungebunden, bei jeder aktuellen Setzung miteinstellt, handelt es sich noch nicht um ein Haben in intentionaler Bedeutung, und sei es auch das Haben einer begrifflichen Letztheit. Es ist noch reine Zuständlichkeit der Bewußtheit, des μὴ ὄν, das die Synthesis zur Erfüllung und Formung eines Gegenstandes erst aus sich gebiert und erst durch solche Formung zur eigentlichen Evidenz des Apriori, zur Rekognition oder Anamnesis gelangt; ist das seelische Sein im Ursprung, das dem Evidenzerleben der apriorischen Bewußtseinsregion vorhergeht.

In dem hier vorgetragenen Sinne ist also Kants Erklärung zu verstehen, daß die „Kategorien ohne Schemata, nur Funktionen des Verstandes zu Begriffen" seien, aber noch „keinen Gegenstand" vorstellen. Wir können also in weiterer Konsequenz aus dieser Forderung von Bestimmtheiten dieses Apriori überhaupt nur dann reden, wenn wir es uns in irgend einer gegenständlich erfüllenden Funktion vorstellen. Die Aufzählung von Arten des Apriori mag vielleicht angängig sein; aber sie ist inhaltlos, weil die Namengebung auf etwas Begriffliches hindeutet,

was nicht vorhanden ist. Selbst die Bezeichnung als Funktionen des Verstandes ist streng genommen unzutreffend, weil der bestimmte Charakter der Funktion nur unter Hinzuziehung von etwas Begrifflichem und durch Relationszusammenhänge an etwas Gegenständlichem aufgewiesen werden könnte. Wenn also Kant zur Feststellung der Kategorienarten den Ausgang von den Urteilsklassen nimmt, so gelangen wir hierbei doch niemals zu einer begrifflichen Ablösung der ersteren von den Urteilen. Wird etwa durch ein hypothetisches Urteil der Begriff der „Konsequenz" gedacht, so bleibt das Denken dieser Fuuktion an das Urteil gebunden, fordert es jederzeit als ein Prius und bleibt also, solange wir uns dem Apriori von begrifflicher Seite nähern wollen, immer nur etwas Abgeleitetes.

c) Das Evidenzerlebnis in der Region „Wissenschaft".

Wir sahen, daß sich im Erlebnisakt von Wirklichkeit ein noetischer Parameter anmeldet, der in einer von dem monothetischen, „einstrahligen" Akt durchaus verschiedenen Weise unser Ichbewußtsein in einer die Singularität weit überflutenden Breite anfüllt und intentionale Erfüllung in einem „gegenständlichen Noema" fordert. Forderung, Grundlegung und Erfüllung sind die drei Stadien dieses Prozesses. Die im singulären Akt liegende Forderung ist das eigentliche Regulativ, das eigentlich Nebensächliche, ohne welches indessen das Erlebnis von „pluralem" Bewußtsein nicht denkbar wäre. Aber das Gesetzgebende liegt nicht in jener Singularität, es liegt in dem Anspruch autonomer Gesetzgebung des regionalen Erlebens, in der schöpferischen Formung eines Noema für die Bewußtseinsregion, in der Konstitution wissenschaftlicher Gegenständlichkeit, die nur durch Abrücken vom Sinnending und durch Zurückgehen auf den beziehungslosen Ursprung gewährleistet wird. In Frage steht hierbei nicht, wie durch die Synthesis der Apprehension Wahrnehmung möglich wird, vielmehr wie Anschauung zum „Gegenstand der Erfahrung" führt. Es kommt alles darauf an, den Begriff des Gegenstandes wissenschaftlicher Forschung, wie ich ihn mir als noematisches Korrelat zu dem sich im Einzelakt anmeldenden regionalen Erlebnis denke, nicht in naiver Weise mit den Gegenständen der Wahrnehmung in eins zu setzen. Wir müssen uns hüten, sagt Cassirer treffend[1]), „über die Verhältnisse des „Wirklichen" schon in den bloßen „Formen der Möglichkeit" eine erschöpfende Bestimmung finden zu wollen". Erfahrung konstituieren heißt also: eine irgendwo und irgendwann als ein Jetzt-Hier auftretende sinnliche Gegebenheit einer specis als funktionaler Betätigungsweise kategorialer Grundlegung so zuordnen zu können, daß diese species sich in die Totalität des als Erfahrung gewußten Gegenstandes der Wissenschaft eingliedern läßt. Dabei muß daran erinnert werden, daß das, was als Gegenstand der Erfahrung Bewußtseinsbesitz geworden ist, überhaupt nicht den Anspruch auf sinnliche Realität in sich trägt, daß ein Koordinationsvorgang zwischen regionalem Erlebnis und seinem fundierten Noema stattgefunden

[1]) E. Cassirer. Das Erkenntnisproblem. II. S. 85.

hat. Die wissenschaftliche Methode der Forschung hat es also mit Tatsachen der Wahrnehmung nur insofern zu tun, als in ihnen die Forderung, die kantische „Restriktion", liegt, die Funktion der Synthese in der und der Weise, sei es neuschaffend, sei es korrigierend, in Fluß zu bringen. Nur ihr Forderungscharakter, ihre platonische Mission als Wecker der erzeugenden Methode steht in Frage, und nur die sinnlichen Vorgänge haben wissenschaftlichen Wert, die ein Problem in sich tragen, d. h. die jenem regionalen noetischen Parameter mit sich führen, welcher das Bewußtsein zur schöpferischen Gestaltung oder Umgestaltung des „Gegenstandes der Erfahrung" veranlaßt. Denn der Widerspruch liegt ja niemals in den Dingen selber, er liegt in dem Noema als der systematischen Ganzheit der Theorie. Der Gegenstand der Wahrnehmung verharrt in der ontischen Starrheit des Objekts; mit ihm als Empfindungsgröße, deren Erleben einer ganz anderen Sphäre des Bewußtseins angehört, hat Forschung nichts zu tun. Sie nimmt, wenn sie wirklich Lehre von Wesensschauung und nicht empiristischer Naturalismus sein will, mit dem Gegebenen, nachdem sein Forderungscharakter erkannt ist, eine „Einklammerung" vor.

Das Problem der wissenschaftlichen Konstituierung des Gegenstandes nimmt also seine grundlegenden Prinzipien nicht aus der „Struktur des Naturdinges", noch zielt es mit seiner Konstituierung auf den Anspruch des So-Existierens. Das Konstituive entspringt allein der autonomen Gestzgebung des regionalen Bewußtseins, und hat sein Ziel in der schöpferischen Selbstkonstituierung. Das Verlangen, den intentionalen „Gegenstand" der Wissenschaft mit dem Faktor des Existierens zu versehen, ist so tief eingewurzelt, daß nach dem Grade seiner Erfüllung in der Wahrnehmung der Erkenntniswert einer Synthese eingeschätzt wird, daß aus der Synthesis noematischer Zuordnung häufig in einer die Zuständigkeit kategorialen Denkens mißverstehenden Weise eine „Einverleibung" gemacht wird. Es besteht also die irrige Meinung, als ob der kategoriale Gegenstand durch einen empirischen Abstraktionsprozeß, durch einen Regressus vom Wahrnehmungsgegenstand entstände oder gebildet werde. Es wird Kants Feststellung übersehen, daß erst ein Urteil vorausgehe, ehe aus Wahrnehmung Erfahrung werden könne. Was von Kant als vorausgehendes Urteil bezeichnet wird, stellt die vom Gegebenen sich abhebende, auf den Ursprung des Bewußtseins zurückgehende Synthesis dar, die in zwecksetzender Tat den Gegenstand des Systems erzeugt oder korrigiert, so daß zu einer auftretenden stringierenden Gegebenheit eine neue Korrespondenz in der Totalität des Systems erfolgt. Ich sage also: der Gegenstand kategorialer Fundierung bezieht sich auf Tatsächlichkeiten der Wahrnehmung und fordert von unserer Vorstellung eine solche Bezugnahme auf Anschauung. Er spielt dem Gegebenen gegenüber, dessen Bedeutung immer nur in der Stringenz liegt, das aber niemals mit Totalitätscharakter auftritt, die Rolle der Stellvertretung als Noema der regionalen Schicht wissenschaftlichen Erlebens.

Was also „konstruiert" wird, ist das im Zugewendetsein auf das Objekt Gemeinte, der intentionale Gegenstand, das durch die schöpferische Synthesis erzeugte Korrelat des regionalen Erlebens. Das bloß

Vermeinte, Intentionale bekommt Sinn und Bedeutung durch seine Abwendung vom sinnlich Konkreten und behält diese Bedeutung selbst nach Einklammerung aller sinnlichen Gegebenheit, weil es eigenes in teleologischer Setzung der autonomen schöpferischen Fundierung erzeugtes Produkt ist und damit die noematische Repräsentation für das Evidenzerleben bildet. So etwa werde mit einem singulären Akt die Wesensregion „Verknüpftheit" in der besonderen Bedeutung von Ursächlichkeit oder Kausalität in zunächst inadäquatem Wesenserlebnis verbunden. Ich vermag das Wesen von Verknüpftheit in dieser Besonderung erst adäquat zu bestimmen, wenn ich die Besonderung in der Richtung auf ein noematisches „Überhaupt" vollziehe. Dabei ist diese Beziehung nicht in dem Sinne einer möglichen Vereinzelung vorzunehmen, d. h., es genügt zum Bewußtwerden von Kausalität nicht die Beziehung auf ein auch nur gedachtes Konkret-Verknüpftes i m Wirklichen, sondern auf eine Besonderheit a m Wirklichen als Ganzheit. Das Noema der regionalen Zone „Verknüpftheit" ist also von dem in konkretem, einer Dingwirklichkeit zugewendeten Akt auftretenden Dingnoema nicht bloß durch den Grad und die Bestimmtheit der Zuordnung, sondern seiner ganzen Natur nach verschieden. Das, was zum Problem steht, ist nicht die eigentliche Setzung „Verknüpftheit" mit ihrer Zuordnung auf ein Dies oder Jenes, sondern die zuständliche durch den Charakter der bestimmten Synthesis getönte Verfassung des Bewußtseins, die zum Evidenzerlebnis geformt werden soll.

Um die einzelnen Teilprobleme des Evidenzaktes regionalen Erlebens gehörig voneinander abzugrenzen, sei hier von der Art und Weise, wie Synthesis verfährt, um das sich noetisch anmeldende Ganzheitserleben noematisch zu fundieren, noch nicht die Rede. Es sei nur soviel gesagt, daß durch das Erleben von Wirklichkeit überhaupt mit der Besonderheit von „Kausalität", wie es der „Gegenstand" als wissenschaftliches Ordnungssystem noematisch zur Erfüllung bringt, das Ganze des Bewußtseins in eindeutiger Konstellation und Zirkumpolation auf das Problem eingestellt wird. Eine Bewußtseinsregion, ein Apriori, meldet sich an, und wird durch den Hinweis auf das bestimmte „Überhaupt" an einem Gedacht-Wirklichen als Objektiv intentional gerichtet. Dabei richtet sich die Funktion des Schauens zunächst nur auf das Objektiv, die Bewußtseinseinstellung ist objektivierend, zentrifugal gerichtet. Das Problem liegt aber nicht so sehr in der objektivierenden Klärung des Wesens, wie es im singulären Akt vermittelt wird, in dem Bewußthaben von Wirklichkeit, es liegt vielmehr in der Klärung der erlebten Bewußtseinsregion, in der noematischen Formung der erzeugenden Synthesis, in dem Bewußterleben von „Kausalität". Hierbei möchte ich erinnernd erwähnen, daß sich singulärer und Evidenzakt auch in der Struktur ihrer Intentionalität wesentlich voneinander unterscheiden, daß die monothetische Bindung im Sinneserlebnis einen gewissen statischen Charakter hat (soweit eben für unsere Betrachtung nur die Kernform von Belang ist), während das regionale Noema als „Gegenstand des Systems" etwas durchaus Neuartiges, Fluktuierendes bedeutet. Die Kettung an ein „Überhaupt" war ja nicht der ganze Sachverhalt; sie wäre sinnlos, würde für das eine Objekt ein anderes setzen, wenn es

sich nicht um die durchaus neuartige Aufgabe der dynamischen Repräsentation einer Ganzheitsschicht handelte. Nicht das Was, sondern das Wie der intentionalen Formung kommt hier in Frage. Das Zurückgehen auf den Ursprung der Fundierung in bestimmter Form der Erzeugung, das in bestimmter Erzeugung Begriffen-Sein führt zur Erfüllung, zur Evidenz des Bewußtseinserlebnisses, sofern nunmehr eine Ablösung von der objektivierenden Singularität stattfindet, sofern die „Daseinsthesis" ausgeschaltet wird. Es findet ein Evidenzerleben der Bewußtseinsregion „Naturwirklichkeit" in der besonderen Richtung „Kausalität" statt, kein gegenständliches Bewußthaben mehr, sondern ein evidentes Erfülltsein vom Gesetz der Synthesis „Kausalität". Die als „plurale Wesensallgemeinheit" erlebte problematische Region nimmt über den Weg der Abkehr von der Gegebenheit, der Hinlenkung auf das noetische Anliegen und der schöpferischen Konstruktion des Noema den Charakter von Bewußtseinsnotwendigkeit an.

Ich wähle als anderes Beispiel das Eidos „Mehrheit". Seine gegenständliche Bewußtmachung beginnt mit dem Denken an Mehreres überhaupt, an „eine Mehrheit unterscheidbarer Momente".[1]) Von dieser objektivierenden Bezugnahme auf etwas Unterscheidbares hebt sich der grundständige Prozeß der Synthesis in der Bewußtseinsregion der Quantität ab. Synthesis heißt dann Besinnung auf das Wesenhafte im Erleben von Quantität, das in der Besonderheit als Diskretion, als Problem auftrat, heißt evidentes Erleben des Aktes dieser Synthesis. Dieses nichtgegenständliche Bewußtwerden des regionalen Zusammenhanges ist nun weit mehr, geht weit über das hinaus, was mit einfachem Schauen oder Bewußthaben von Mehrheit bezeichnet werden kann. Es ist ein Innewerden des Strukturzusammenhanges des Denkens als Prozesses der Sonderung, Vereinzelung und Reihensetzung, bedeutet ein Gewahrwerden der weit über die Setzung hinausgehenden Zusammenhänge. Dabei fasse ich das Gewahrwerden nicht etwa auch wieder im objektivierenden Sinne auf, sondern meine damit den Zustand tätiger Fundierung, den von K a n t erwähnten eigenen „Actus des Verstandes", wodurch die Bewußtseinsnotwendigkeit des Gedachten durch die Einordnung in das Ganze der Region „Quantität", durch die Verbindung und Verknüpfung mit anderen Besonderheiten wie „Einheit" und „Allheit" und darüber hinaus in dem Erleben von Unterscheidbarem auch noch die Hinüberleitung zur Qualität herbeigeführt, das Ganze aber nicht mehr „plural", sondern in der Einheit und Totalität des Zusammenhanges erlebt wird. In der Starrheit des ontischen Bewußthabens von „Mehrheit", in seiner eindeutigen Bindung an etwas irgendwie Denkbares kann unmöglich der schwellende Reichtum des Erlebnisses liegen. Er kennzeichnet sich in dem gesetzmäßigen Gerichtetsein des Bewußtseinsstromes, das sich aus der Umkehr von der gegenständlichen Seite der Setzung und der Hinwendung auf die nichtgegenständliche Seite des fundierenden Ursprungs ergeben hat.

Das Ergebnis dieser Betrachtungen, die ich naturgemäß an dieser Stelle nicht mit der ganzen wünschenswerten Ausführlichkeit vortragen

[1]) P. N a t o r p. D. log. Grundlagen d. exakt. Wissensch. 1910. S. 53.

kann, besteht also in der strukturell ganz verschiedenen Art von singulärer und regionaler Gegenständlichkeit. Immer von neuem führt die Untersuchung des Gegenstandsproblems zu Widersprüchen, wenn man den Gegenstand als puren Gegenstand im Sinne des Bewußthabens faßt, wenn man in der Auffassung von Gegenständlichkeit keinen Unterschied macht, ob es sich um den empirischen Gegenstand handelt, in dem die logische, kategoriale Funktion als „unselbständiges" Moment wirkt, oder um das Denken der kategorialen Funktion als selbständiger Gegenständlichkeit. Bezeichnend für die Auffassung von der Strukturgleichheit beider „Gegenstände" ist Rickerts Modelltheorie, in welcher an dem „denkbar umfassendsten", dem rein logischen Gegenstande, alles das aufgewiesen wird, was sich dann in den empirischen Gegenständen, die seinem Schema zu subsumieren sind, wiederfindet. Auf die hierdurch entstehende Schwierigkeit, „den Gegenstand der Logik als Moment am empirischen Gegenstand zu denken", hat Richard Kroner[1]) hingewiesen. Dieses Problem nun, wie das Moment am Wirklichen, das in der Synthesis mit einem Alogischen verbundene Logische nun doch wieder als Logisches selbständig gedacht werden kann, d. h. die Frage, wie Synthesis mit Bewußtsein erlebt werden kann, ist eben nicht bloß logisches Problem, sondern betrifft auch metalogische Gegenständlichkeit im höchsten Maße. Singuläres Bewußthaben findet „kogitatives" Moment als Mit-Gegenstand im Objekt vor. Der Gegenstand steht zum Subjekt im Verhältnis eines Gegenüber mit Einschluß des Momentes. Regionale Gegenständlichkeit mag immerhin unter Durchstreichung des Empirischen gedacht werden; daß sich aber hierbei das Strukturschema nicht unverändert erhält, daß sich vielmehr in und mit dem Gegenständlichen ein fundamentaler Bedeutungswandel von einem Bewußthaben in ein sich des „Momentes" als Synthesis Bewußtwerden vollzieht, und daß das „Moment" durch die regionale Synthesis schöpferisch als regionales Noema umgestaltet wird, das sind Erwägungen, die einer Modelltheorie ganz fern liegen, die aber für den Aufbau einer normativen Ästhetik von größter Wichtigkeit sind.

Wir erkennen also den fundamentalen Unterschied zwischen singulärem und regionalem Noema in der Art der „Gegebenheitsweise". Die Freiheit der schöpferischen Formung, die ganz aus dem Innern des Erlebnisses schöpfende zwecksetzende Fundierung, deren Telos nicht vom Objekt diktiert ist, die vielmehr ihr Prinzip in der Autonomie des Sich-selber-Richtens findet, ist das, was die Unterscheidung fundamental gestaltet. Nur dadurch also, daß wir den Schwerpunkt vom Objektiven fort in das Erleben von Gesetzlichkeit verlegen, wird es gelingen, das Ästhetische vollwertig mit dem Anspruch auf Normierung neben das Kategoriale zu stellen. Niemand hat es klarer ausgesprochen, worauf es allein ankommt, wenn wir auf den „Weg der Wahrheit" treten wollen, als Meister Eckehart. „Solange wir beim Schauen stehen, sind wir noch nicht in dem, den wir schauen, solange ein Etwas Gegenstand unseres Bemerkens ist, sind wir nicht Eines in dem Einen".[2]) Was

[1]) Logos. XIII. Anschauen und Denken. S. 90—127.
[2]) Meister Eckeharts Schriften und Predigten ed. H. Büttner. Jena. 1917. Bd. II. S. 187.

vom Erleben Gottes gilt, gilt vom Wahrheitserleben überhaupt; denn jede Wahrheit ist Gottes. Wir müssen vom „Gemächt“ loskommen, müssen in der Wahrheit „wesen“. In diesem Zeitwort liegt die erlösende Antwort auf das gemeinsame Problem des Evidenzerlebens von Gefühls- und Erkenntnisgewißheit.

So geht also der Weg wissenschaftlichen Evidenzerlebens (so auch, wie wir sehen werden, der Weg ästhetischer Erfüllung) von der Vereinzelung eines singulären Noemas zur Universalität des regionalen Noemas. In ihrer „Gegebenheitsweise“ könnten wir sie noch genauer unterscheiden, wenn wir das erste als Daseinsform, das zweite als Wirkungsform bezeichneten.[1]) Jene erscheint als „Gegebenheit“ mit dem Charakter des Existierens, der Verseinlung, diese als Dynamis, als Bewußtseinsformung, mit dem Charakter des Geltens. Ihre Gegenständlichkeit ist also durchaus voneinander verschieden, daß sie gar nicht miteinander verglichen werden können, denn alles, was am regionalen Noema an Dinghaftigkeit erinnert, ist auszuschalten, zu durchstreichen, wenn es zu einem wirklichen Allgemeingelten kommen soll.

Man würde indessen meine Ausführungen falsch verstehen, wenn man sich die Durchstreichung von Dinghaftigkeit im Sinne abstraktiver und formalistischer „Stoff“-Beseitigung dächte. Der Aufbau und die Fundierung eines Wertgeltungssystems wäre in Frage gestellt, wenn die Wertmodalitäten nicht anders denn als formale Wertschemata zu begründen wären, wenn nicht etwas Qualitatives, Stoffbedingtes, Empfindungsinhaltliches der einzelnen Wertmodalität ihre Färbung gäbe. Der Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst besteht allerdings darin, daß im ersten Falle die Durchstreichung an der Gegebenheit als dem Träger grenzenlos geschichteter Intentionen, in beträchtlichem Ausmaße geschieht; ja in der exakten Naturwissenschaft scheint die Aussonderung bis zu einem Grade getrieben worden zu sein, daß mit dem reinen Ordnungssystem der Zustand erreicht ist, der der abstraktiven Vorstellung von der Ablösung des Allgemeinen vom Besonderen sehr nahe kommt (ohne doch mit ihr zusammenzufallen). Die Kunst nimmt Schichtendurchstreichung in anderer Richtung und nach anderen Gesichtspunkten vor, und der mit seinem regional-noematischen Komplex verbundene empfindungsinhaltliche Koeffizient am Gegebenen erscheint ebenso nur als Moment im konkreten Akt, wie in der Wissenschaft und ist ebensowenig das ganze erscheinende Objekt wie dort. Eine Ästhetik, welche diese synthetische Aufgabe der Kunst nicht erkennt, verwechselt singuläre Gegenständlichkeit mit Moment und glaubt das Moment in

[1]) Die Ausdrücke „Daseinsform“ und „Wirkungsform“ haben mit der Bedeutung, die ihnen in Hildebrands „Problem der Form“ beigelegt wird, natürlich nichts zu tun. Dort besteht der Unterschied zwischen beiden Formen lediglich in raumfunktioneller Hinsicht. Die „Daseinsform“ ist die aus der Nahbetrachtung eines Objekts unter Zuhilfenahme verschiedener originärer Wahrnehmungsakte gebildete empirische Objektsvorstellung, an der dem Kunstwerk überhaupt nicht gelegen ist. Die Wirkungsform ist das Objekt als „Fernbild“ gesehen, dessen sich der Künstler allein zur Gesetzesschau von Raumstruktur zu bedienen hat. Aus ganz anderen Motiven als denen einer Strukturgesetzlichkeit des Sichtbaren verwandelt sich nach unserer Ansicht die Wirkungsform aus der Daseinsform, die beide vereint im Kunstwerke anzutreffen sind.



der „Schönheit" erfaßt zu haben, die als „absolute Schönheit" niemals zu dem Schlichterlebnis des „Gegenstandes" im Verhältnis eines Momentes steht, weil sie ihm nur zufällig „angeheftet" ist, und die als biologische Schönheit niemals ästhetisches Moment werden kann, weil es seine Sinnrealität aus dem ästhetisch sinnfreien Objekt herleitet.

In dem Prinzip der Einordnung von Erlebnissingularität in regionale Ganzheit erkennen wir das Strukturgesetz von Bewußtsein überhaupt. Wenn ich die Geltung dieses Gesetzes in dem Umfange behaupte, daß auch die eigengesetzlichen Forderungen des ästhetischen Erlebnisses von ihm aus begriffen und abgeleitet werden müssen, so möge der Vorwurf einer Vermischung der logischen und ästhetischen Sphäre, der Vorwurf eines Analogisierens, der ungerechtfertigten Herübernahme von Besonderheiten des kogitativen Bewußtseins zurückgestellt werden, bis der Zentralpunkt des Problems erreicht ist. Nicht also deshalb findet das Prinzip der regionalen Einordnung Anwendung auf die ästhetische Sphäre, weil deren Wertverhalte notwendigerweise an Sinnlichkeit und deren kategoriale Struktur gebunden erscheinen, sondern es gehört ebenso wie der logisch-wissenschaftlichen Sphäre auch der ästhetischen eidetisch zu, es hat metalogischen Charakter. Der Sinn von „Wert", gleichgültig, ob uns der Wert im kategorialen, ethischen oder ästhetischen Bereich entgegentritt, wird erst seiner psychologischen Singularität und subjektivischen Variabilität enthoben, wenn er als „Ordnungsbesitz",[1]) als Ganzheitszuordnung, verstanden wird.[2]) Das Gegebene ist in solcher Hinsicht überhaupt noch kein Wert, es fordert den Wert, indem es das Bewußtsein zur Lösung der Antithesis zwischen Einzelheit und Ganzheit auffordert; und der Wert, der auf solche Weise als absoluter Wert erlebt wird, ist überhaupt nicht Wert des Einzelnen, sondern ist Wert als Ganzheit durch das Einzelne als symbolhafte Repräsentation. Wie Ganzheit am Einzelnen erlebt werden kann, das ist keine logische Frage, das erfordert mit aller Entschiedenheit, daß die schlichte Gebundenheit an das Objekt gesprengt werde, daß sich dem metalogischen Problem auch ein metalogisches Verhalten des Subjekts beigeselle, welches wir in der Funktion des „Schöpferischen" zum Ausdruck bringen.

2. Das intentionale Erlebnis als schöpferische Funktion.

Immer von neuem bedarf es der Entschuldigung und Rechtfertigung, daß wir den Umweg über das wissenschaftliche Gegenstandsproblem genommen haben, um zu den ästhetischen Grundfragen zu gelangen; ja dieser Umweg wird jedem, dem es um die autonome Begründung der Ästhetik zu tun ist, überflüssig und unerträglich erscheinen. Ich vermag

---

[1]) So will auch Driesch (Wirklichkeitslehre. 2. A. S. 53 u. 175) „Wert" seines psychologischen Beigeschmackes wegen durch „Ordnung" und „Ganzheit" ersetzt wissen.

[2]) Es wäre ein grobes Mißverständnis, wollte man die hier behandelte Lösung der Antithesis im Sinne einer Vereinbarung von „Fülle" und Form im Sinnlich-Konkreten, als Abwandlung des objektivierenden Prinzips von der Einheit in der Mannigfaltigkeit verstehen.



die übertriebene Ängstlichkeit um eigengesetzliche Grundlegung des Ästhetischen um so weniger zu verstehen, weil sich aus der ungeprüften Hinnahme des Gegenstandsbegriffes fundamentale Fehler ergeben und das handgreiflich Gemeinsame in Wissenschaft und Kunst doch in dem Gestaltungsproblem von Erlebnissen liegt. Welcher Art diese Erlebnisse sind, wodurch sie sich wesentlich unterscheiden, das ist selbstverständlich eine Frage von der größten Bedeutung, welche auch rechtzeitig genug das eine Gebiet von dem andern scheiden wird. Aber eine Übereilung dieser Angelegenheit führt leicht zu rigorosen Grenzscheidungen, die im weiten Gebiet des Bewußtseins wahrlich nicht existieren. Die Vernachlässigung des wissenschaftlichen Gegenstandsproblems führt zu einer naiven Objektivierung des Ästhetischen im Kunstwerk und hat es verschuldet, daß man das Schöpferische als eine besondere Seelenkraft des künstlerischen Genies dem einen Bewußtseinsgebiet aberkannte und dem anderen ausschließlich zusprach. Wer in der wissenschaftlichen Forschung nur einen simplen Abklatsch des realen Weltgeschehens erblickt, wer übersieht, daß es sich auch hier um die Gestaltung von Erlebnisgesetzlichkeiten handelt, wird diese Ansicht in den meisten Fällen in die ästhetische Betrachtung übertragen, wird die Gestaltung von Erlebniswirklichkeit in merkwürdiger Vermengung subjektiver und objektiver Bestandteile als sinnvolle Weltbildsgestaltung nehmen. Die R i c k e r t s c h e Stufenordnung der un-endlichen Totalität und voll-endlichen Partikularität vermag ich als wertunterscheidend nicht anzuerkennen; denn im wissenschaftlichen wie im ästhetischen Evidenzerleben nimmt der Prozeß seinen Ausgang von einer Erlebnispartikularität und wandelt die Gegebenheit beim Übergang zur Erlebnistotalität in zonennoematische Gegenständlichkeit um. In beiden Fällen — und die Beachtung dieser methodischen Übereinstimmung ist wichtiger, als die voreilige Ausschau nach Unterscheidungen — handelt es sich um Erleben echter Ganzheitsgesetzmäßigkeiten, die noch dazu infolge ihres gemeinsamen kontemplativen Charakters (worauf später eingegangen werden muß) zugestandenermaßen derselben Wertsphäre angehören.

Es gilt also zu allem Anfang nicht so sehr, auseinanderzureißen als zu verknüpfen. Man hat seit K a n t den Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst auf den Unterschied zwischen Gesetz und Gesetzlichkeit zu gründen gesucht, hat die Gesetzlichkeit des subjektiven Verhaltens als schöpferische Regelgebung des Genies mit dem Charakter von Einmaligkeit und Originalität dem Gesetz des wissenschaftlichen Bewußtseins mit dem Charakter von Objektivität und Wiederholbarkeit gegenübergestellt. Als ob Gesetzlichkeit nicht das Gesetz involviere, als ob das Gesetz nicht bloß das noematische Korrelat für das schöpferische Erleben von Gesetzlichkeit sei. Gesetz und Gesetzlichkeit entsprechen sich in beiden Gebieten aufs innigste, und es tut ihrer Stellung als allgemeine Bewußtseinsfunktionen keinen Abbruch, wenn eine von bestimmten Motiven geleitete Wertung eine Akzentverschiebung nach der noematischen oder noetischen Seite vornimmt. Im wissenschaftlichen Erleben spielt das Gesetz als Methode der Forschung, also der gegenständliche Teil, aus Gründen praktischer Zielsetzung die Hauptrolle. Die rationale, von der Unbegreiflichkeit individuellen Erlebens abgelöste Region erhält in der

Immer-wieder-Setzbarkeit und Wiederholbarkeit ihre fortgesetzte Bestätigung und Bewährung. Daraus aber läßt sich nicht folgern, daß das Erleben wissenschaftlicher Ganzheitsgesetzlichkeit nicht auch hier der Weisheit letzter Schluß, nicht auch hier durch die schöpferische Tat des Genies gewährleistet sei. Und wenn wir auf der anderen Seite in dem, wodurch das Genie der Kunst die Regel gibt, in der Technik des Stils, das gegenständliche Korrelat wiederfinden, so darf uns jetzt ebensowenig der Charakter der Einzigkeit und Nichtwiederholbarkeit veranlassen, diese Gegenständlichkeit als etwas Belangloses geringzuschätzen.

Die Synthesis von Freiheit und Notwendigkeit in der schöpferischen Einbildungskraft des Genies ist von der rationalen Denkweise Kants aus dem Bereich begriffsbildender Verstandesfunktionen verbannt und ausschließlich dem Gebiet künstlerischen Produzierens zugewiesen worden. Indem Kant in der als „Geist" bezeichneten Fähigkeit des Genies ein besonderes „Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen" feststellte, wurde die einheitliche Struktur des Bewußtseins in einer nicht zu rechtfertigenden Weise auseinandergerissen. Dieses Vermögen wird um so rätselhafter, als sein Charakter bei Kant einer entschiedenen Intellektualisierung unterliegt, und die ästhetische Dynamis der Einbildungskraft sich in der eigenartigen Weise betätigt, daß sie uns „viel zu denken" veranlaßt, oder „viel Unnennbares zu einem Begriffe hinzudenken läßt". Wenn wir uns in der Geschichte des vorkritischen Kunstraisonnements umsehen, so werden wir gewahr, wie die „Urteilskraft" lediglich die Synthese dessen ist, was das 18. Jahrhundert im innersten bewegt hatte, die Vermittlung zwischen raison und sentiment, zwischen Boileau und Bouhours, zwischen Crousaz und Dubos. Der Urteilskraft geht der „überraschende Einfall" (la pensée délicate [Bouhours]), die délicatesse; dem, was „viel zu denken veranlaßt", das „je ne sais quoi" voraus.[1]) Es ist immerhin auch für unsere systematische Untersuchung in diesem Zusammenhang nicht ganz unwichtig, die Frage aufzuwerfen, ob es Kant wirklich gelungen ist, den Irrationalismus des ästhetischen Individuums in seiner Geschmackstheorie rational zu binden, ob für ihn und seine Zeit das Irrationale, so wie wir es erleben, überhaupt Problem sein konnte. Man kann das Irrationale in einen kontradiktorischen oder in einen konträren Gegensatz zum Rationalen stellen. Im ersten Fall könnte man irrational das nennen, was noch nicht rational ist, dessen rationale Lösung aber als Möglichkeit vorliegt. In diesem etwas ungebräuchlichen Sinne nennt Bäumler das 18. Jahrhundert „die klassische Zeit des Irrationalismus".[2]) Irrational wäre aber auch das, was sich schlechterdings jeder Rationalisierung entzöge. Zum Irrationalen dieser Art würde etwa Dubos' sentiment gehören, über den der Rationalist Lessing an Nicolai schreibt: „Wenn das, was

[1]) cf. A. Bäumler. Kants Kritik der Urteilskraft. Halle. 1923. Bd. I.

[2]) Ebda. S. 5. Man könnte vielleicht mit noch größerem Recht sagen: das 18. Jahrhundert kannte das Problem des Irrationalismus, das im Begriff „Gefühl" steckt, überhaupt noch nicht. Man war sich des Gefühls so sicher, daß man es sogar zur Grundlegung der ratio verwandte. Ich denke etwa an Feders Empfindung der Wahrheit als Wahrnehmung einer inneren Harmonie (cf. Zart. Der Einfluß der englischen Philosophen seit Bacon usw. 1881. S. 146.).

Dubos sagt, kein leeres Gewäsche sein soll, so muß es ein wenig philosophischer ausgedrückt werden".[1])

Mit der negativen Auszeichnung eines Gebietes des Nicht-Rationalen ist nun aber noch nichts zur Hervorhebung dessen geleistet, was wir im pointiert-konträren Sinne „irrational" nennen, was dem Rationalen gegenüber nicht bloß einer anderen Erlebnisschicht angehört, der wir intellektualistisch-resignierend gegenüberstehen, sondern das auch durchaus eigengesetzliche Grundlegung und Erfüllung fordert und erhoffen läßt. Kann man wirklich heute noch glauben, daß es Kant gelungen sei, mit seiner Theorie des Geschmacks das Irrationalitätsproblem der Individuation zu lösen? Kants Lehre vom Geschmack ist die Lehre vom „Guten Geschmack" gallischer Herkunft; sie hat es mit der „unbestimmt zweckmäßigen Unterhaltung der Gemütskräfte" zu tun, sie schließt alles aus, was „lange Weile macht", was uns gähnen läßt, kurz, was unseren Sinnen „ganz geschmacklos zu sein dünkt". Das „uninteressierte" Genießen des psychologischen Subjekts hat mit dem schöpferischen Gefühl der irrationalen Persönlichkeit nichts zu tun, es war durch das Anrufen eines „Gemeinsinnes" nivelliert, auf einen Nenner gebracht; die Lehre vom Genie blieb ohne Verbindung mit der Lehre vom Geschmack; „der Begriff der Persönlichkeit, der unvergleichbaren Einzelwertigkeit des Lebens, wird nicht nur nicht zur methodischen Mitte, sondern gelangt in gar kein methodisches Interesse".[2])

Wenn ich also der Meinung bin, daß es Kant nicht gelungen ist, die Irrationalität des schöpferischen Individuums grundlegend zu erfassen, wenn ich in der Urteilskraft die großartige, aber mit einem ungeheuren Defizit endende Schlußrechnung des rationalistischen Zeitalters erblicke, so glaube ich, den Fehler darin zu sehen, daß man übersah, welche Rolle das Schöpferische bereits im Gebiete kogitativen Erlebens spielt.

Allerdings hatte mit der „kopernikanischen Drehung", mit der deutlichen Hinweisung auf die Synthesis als schöpferische Urtätigkeit des Bewußtseins, bereits eine Änderung in der Auffassung vom „Gegen-

[1]) Lessings. WW. Lpzg., Göschen. 1858. Bd. X. S. 77. Aber auch bei Dubos stehen Gefühl und raison in engster Verbindung miteinander; das Gefühl wird seiner selbst nicht froh, ist nicht schlichte Gefühlsgewißheit, sondern Gefühl einer Geltungsgewißheit, also eine höhere Instanz, die von der Raison anstelle des unzureichenden Raisonnements eingesetzt ist (cf. H. v. Stein. Entst. d. n. Ästh. S. 238). Mag auch vielleicht durch Bouhours' „delicatesse" das Irrationale des Gefühls im Gegensatz zu Boileaus raison zu ästhetischer Anerkennung gelangt sein, so muß man sich doch im allgemeinen hüten, das je ne sais quoi als Ausdrucksweise für einen Erlebnisbezirk zu verstehen, der sich schlechterdings der ratio entzieht. Es liegt in dieser Redewendung mehr ein Resignieren darüber, daß man jenes Etwas im Kunstwerk, was den Hellenen angeblich als Gnadengeschenk zugefallen war, nicht mehr oder immer noch nicht hatte finden können. Es ist nur ein „den meisten Leuten" unbeschreibliches Etwas, wie sich Lambert ten Kate, der Verfasser einer Schrift über das Idealisch-Schöne (discours préliminaire sur le beau idéal etc. Amsterd. 1728. Über ten Kates krause Ansichten vgl. H. v. Stein. D. Entst. d. n. Ästh. S. 371—373), ausdrückt, und der Autor behauptet, das „Geheimnis der Alten" in der Analogie entdeckt zu haben, das er ganz rationalistisch als „ein wahres Dekorum von Klarheit und richtiger Ordnung der Ideen" bezeichnet (also vergleichbar dem von Diderot als „opération de l'entendement" definierten Rapport). (Hogarth führt diese Stelle in dem Vorwort seiner analysis of beauty als verfehlten Versuch tadelnd an.)

[2]) A. Görland. Die Idee der Glückseligkeit. Geisteskultur. 33. Jahrg.

stand" der Erkenntnis stattgefunden. Während die vorkantische Logik die allgemeine Vorstellung durch Abstrahieren der gemeinsamen Merkmale von den ungleichartigen zu erlangen glaubte, forderte Kant, daß von den ungleichartigen Vorstellungselementen abstrahiert werden müsse, um auf die gleichartigen zu reflektieren. Der Unterschied ist wesentlich. Denn nach der alten Auffassung wurde der Begriff durch Rückgang vom Objekt gebildet und stand dem fundierenden Denken ebenso beziehungslos gegenüber, wie das Objekt selber. Bei Kant tritt dagegen der Gedanke auf, daß es nur der reflektierenden Wegräumung[1]) der unwesentlichen Merkmale bedürfe, um den Gegenstand der Fundierung klar hervortreten zu lassen, der durch Zurücktreten vom Objekt in spontaner kategorialer Synthesis gegenüber dem Objekt, d. h. im Akt der Einklammerung von Wirklichkeit erzeugt worden ist. Hierin liegt also der Gedanke beschlossen, daß es zur Gewinnung des Wesens oder Eidos nicht der Abstraktion, sondern der schöpferischen Konstruktion aus der Fülle des originären Erlebens bedarf, und es macht sich der Gedanke geltend, daß neben dem cogitatum auch der cogitatio, dem Bewußtseinserlebnis, der eigentümlichen schöpferischen Aktivität des Erlebnisstromes, eine grundlegende Bedeutung zuzusprechen ist.

Die Frage also ist, wie das „Moment" in der empirischen Gegebenheit, das als Moment Unselbständigkeit an der Gegebenheit, und Fremdwertigkeit dem Bewußtsein gegenüber besitzt, in die cogitatio einbezogen wird, wie das Moment als Gegenständlichkeit mit Evidenz erlebt, als Ganzheit gedacht wird. Solange wir das Moment immer nur als solches denken, solange wir also den logischen Gegenstand wie einen empirischen behandeln, d. h. ihn als „Gegenstand" behandeln, so wie er doch gleichzeitig Moment ist, solange wir die grundsätzliche Wandlung beim Übergang vom singulären zum „reinen" Gegenstand nicht bemerken, werden wir uns gezwungen fühlen, das Denken als Denken des Widerspruchs anzusehen.

[1]) Diese Auffassung von der schöpferischen Gewinnung des Begriffs erinnert lebhaft an die ihm analoge von der schöpferischen Tätigkeit des Bildners, die ἀφαίρεσις Plotins, wonach das Bildwerk durch „Wegnahme des Überflüssigen" entstehe, wie sie sich auch u. a. bei Michel Angelo, Alberti, Geiler von Kaisersberg, Eckhardt findet (cf. E. Panofsky. Idea. Studien der Bibliothek Warburg. 5. 1924). Noch deutlicher wird der Zusammenhang durch Michel Angelos Unterscheidung zwischen imagine und concetto. Mit dem letzten Ausdruck bezeichnet er „die freie schöpferische Vorstellung, die ihren Gegenstand konstituiert" (Panofsky, ebda. S. 69). Es sei bei dieser Gelegenheit auch auf die eigenartige Auffassung hingewiesen, die Leone Battista Alberti zu Beginn seiner Schrift „de statua" über den Ursprung der Bildhauerei entwickelt. (Quellenschriften für Kunstgeschichte usw. XI. Wien. 1877. S. 169.) Nam ex trunco glebave et huius modi mutis corporibus fortassis aliquando intuebantur lineamenta nonnulla, quibus paululum immutatis persimile quidpiam veris naturae vultibus redderetur. Coepere id igitur animo advertentes atque adnotantes adhibita diligentia tentare conarique possentve illic adjungere, adimereve atque perfinire, quod ad verum simulacri speciem comprehendendam absolvendamque deesse videretur... Zum Ursprung der Kunst wird also nicht der auf ein bestimmtes Objekt gerichtete Nachahmungstrieb gemacht, sondern das freie Spiel der schöpferischen Einbildungskraft, die die künstlerische Gegenständlichkeit wie von ungefähr im Stein entdeckt und, dieser Anregung und Eingebung nachgehend, das Ganze nunmehr in bewußter Zielsetzung heraushebt. Man denkt unwillkürlich an Rodins steinerne Impressionen.

Das Gegebene enthält die Forderung, als Gegenstand apriorischer Erzeugung gedacht zu werden, es stellt die Aufgabe, ein mit ihm gegebenes Moment von ihm abzusondern, und dieses Moment, dessen noetischer Koeffizient jene starre, zur Fremdgegenständlichkeit führende Bindung eingegangen ist, durch eine schöpferische Urhandlung des Bewußtseins umzuformen oder neuzugestalten. Es wäre falsch, wollte man zur Gewinnung der traditionell als abstractum bezeichneten Fundierung auf dem Wege empirischer Aussonderung gelangen und die Beziehung zwischen dem „ein" und dem „überhaupt" durch eine empirisch-induktive Weise der Abstraktion zu erlangen suchen. Das „überhaupt" der Fundierung wird gar nicht aus diesen oder jenen concretis gewonnen, sondern als Möglichkeit in apriorischer Formung erzeugt. Es würde durch den rein analytischen Prozeß des Abstrahierens niemals möglich sein, das Urteil mit dem Maße von Gültigkeit auszusprechen, das erforderlich ist, um aus der Gegebenheit den „Erkenntnisgegenstand" zu bilden. Es bedarf hierzu einer aus dem Ursprung des Bewußtseins hervorgehenden schöpferischen Zusammenfassung oder Einstellung, die als Verknüpfung von Relatis viel zu primitiv gedacht wird. Das „Schöpferische", welches ich also als Grundwesensart des synthetischen Bewußtseins festzustellen suche, ist keine psychologische Besonderheit, welche die Art des Findens und Einordnens nur so nebenher kennzeichnet; es kennzeichnet vielmehr die neue Art der Verbindungsweise zwischen Noema und regionaler Fundierung, in der der Gegensatz und die Andersheit durchaus aufgehoben ist, in der auf das Noema, als dem Bewußtsein Entgegengesetztes, nicht mehr reflektiert, sondern die noetisch-noematische Korrelation in einer ganz veränderten Weise gegensätzlich identisch erlebt wird.

Es ist das Verdienst der Marburger Schule, das Kantische Problem von Synthesis und Analysis von einer ganz neuartigen Seite aufgenommen, und das ontisch-starre System der Aristotelischen Logik, wie es durch Begriff und Urteil festgelegt war, durch das fluktuierende System einer Logik des Ursprungs abgelöst zu haben. Hier wird mit aller Entschiedenheit von der analytischen Richtung des Denkens, die sich fälschlich als Erkenntnis ausgab, abgerückt.[1])

[1]) An diesem Verdienst wird nichts geschmälert, wenn in der Gegenwart sich wieder der Blick einer Gegenstandsforschung im Sinne starren Bewußthabens zuwendet, wenn H. Driesch als der konsequenteste Vertreter dieser Richtung nur das Schauen von etwas Bewußt-Gehabtem, Gegenständlichem, wissenschaftlich anerkennt. Es würde weit über den Rahmen der Arbeit hinausgehen, wollten wir nachweisen, daß sich trotz fortwährenden Ringens um den sprachlichen Ausdruck, trotz aller Beteuerungen die Idee des Genetischen an jeder Stelle wieder einschleicht, wollten wir zeigen, daß durch solche zwangsweise Beschränkung nur die ontisch-starren Ruhestellen des Bewußtseinsstroms fixiert werden, während die transitiven Bestandteile, die die Erzeugung gewährleisten, ganz unberücksichtigt bleiben. Wer das Schöpferische im Denken so wenig gelten lassen will, wird dahin getrieben, Kant und den Marburgern den Vorwurf einer verkappten oder zu frühen Metaphysik zu machen. Die Annahme der Allgemeingültigkeit erster Synthesen, eines Bewußtseins überhaupt, ist allerdings Metaphysik. Aber sie kann nur als Tat schöpferischen Bewußtseins, als synthetische Urtat begriffen werden. Eine Wissenslehre, die mit einem Etwashaben beginnt, ist unphilosophische Tatsachenforschung. Die Synthesis als psychologische Anliegenheit zu bezeichnen, die auf das „unbewußt Seelische" geht (Driesch. Wirklichkeitslehre. 2. A. 1922. S. 246), zeigt, daß

Bei den Marburgern wird bewußt dem Urteil die Fähigkeit abgesprochen, neue apperzeptive Inhalte aus sich heraus zu schaffen, weil eben Analysis lediglich einen Inhalt zergliedern, keineswegs aber neu erzeugen kann. Begriff und Urteil weisen auf einen noch fundamentaleren Grundakt des Bewußtseins hin, den Kant zuerst in der Synthesis des Mannigfaltigen erkannte, indem das Denken gleichsam von vorn anfängt, auf seinen Ursprung zurückgeht, indem es eine ihm gestellte Forderung, ein „Gegebenes", autonom aufnimmt, es in sich fundiert und dazu in einem Urakt die Erfüllung findet, die zum funktionellen „Gegenstand" führt. Bei Hermann Cohen ist es das Urteil des Ursprungs; hier wird es noch als Urteil gefaßt, wenn auch der Begriff des Urteils schon etwas ganz Neues, etwas urgesetzlich sich Entwickelndes bedeutet. Auch tritt es immerhin noch in Anlehnung an ein bestimmtes mathematisches Verfahren, die Infinitesimalmethode, auf, in der durch Cohen zuerst seine glänzende Bewährung gezeigt worden ist. Natorp nimmt das Problem auf und erkennt es in seiner jedem Urteilsprozeß übergeordneten Eigenschaft als Grunderkenntnisakt des Denkens, als „Grundkorrelation von Sonderung und Vereinigung", als Funktion, die zwischen Forderung und Erfüllung vermittelt. Der Charakter dieser Urfunktion des Erkenntnisprozesses ist so neuartig, so sehr vom hergebrachten subsumierenden Schließen unabhängig, daß es schwer fällt, ihn sprachlich einwandfrei zu kennzeichnen. Die zum Teil dunkle metaphorische Ausdrucksweise Cohens hat in erster Linie ihren Grund in der sich der sprachlichen Form entwindenden Natur des Fundationsprozesses. Da er nicht, wie die Analysis nach dem Prinzip des Widerspruches arbeitet, da er also auch nicht nach dem Gesichtspunkt von Grund und Folge vorgeht, so läßt er sich streng genommen überhaupt nicht als logisch bezeichnen. Er tritt bei Kant in allerelementarster Form als „Rekognition" auf, in der Identitätsbesetzung zweier zunächst gesonderter Inhalte. Das Bewußtwerden des Eins-seins zweier Setzungen, wie es in der Aussage ‚A ist B' niedergelegt ist, kann nur erklärt werden durch eine Fundierung im Bewußtsein, die sich vorübergehend von den Inhalten ablöst, den Prozeß unterbricht, die gleichsam einen Sprung ins Alogische machen muß, um die Verbindung des A mit dem B zu gewährleisten. Auch bei Husserl finden wir diese Auffassung mit aller Entschiedenheit vertreten. Auch er erkennt den Charakter der Synthese in „ursprünglicher Produktion" und spricht von einer „punktuellen Ursprungssetzung", in der sich die „freie Spontaneität und Aktivität" der Synthesis entwickelt[1]).

Das Kapitel de inventione, welches sich in jeder älteren Darstellung der Logik findet, legt Zeugnis dafür ab, daß der schöpferischen Kraft des Denkens seit jeher grundlegende Bedeutung beigemessen wurde, und es ist bemerkenswert, daß gerade das rationalistische Denken des 18. Jahrhunderts diesem Problem ganz besonders zugewendet war.

es immer noch nicht gelungen ist, den grundsätzlichen Unterschied zwischen transzendentaler und individual- oder gruppen-psychologischer Methode zu allgemeinem Verständnis zu bringen.

[1]) Ideen. S. 253.

Rüdigers ars ingenii, Thomasius' fontes inventionum, Leibnizens, Wolffs und Lamberts Bemühungen sind deutliche Belege hierfür[1]). Diesen Versuchen psychologischer und empirischer Natur war nun das eine eigentümlich, daß sie das Irrationale schöpferischen Setzens gar nicht in seiner Eigenart hinnahmen und es auf seine besondere Befugnis untersuchten, sondern es mehr als einen Mangel empfanden, dem nur dadurch abgeholfen werden konnte, daß man seinen Gebrauch in Regeln zwängte, auf den Calcul reduzierte. Das Verfahren der Induktion, der Analogie, und die logica probabilium hatten mit dem Problem überhaupt nichts mehr gemein; hier war das ingenium, dessen Grundcharakter auf untrüglicher Ganzheitsschau beruht, durch eine empirische Methode des „Ungefähr" ausgeschaltet, und nur vorübergehend wird der Begriff uneingeschränkt anerkannt, ohne daß man über die Anerkennung einer rein psychologischen Angelegenheit hinauskam.

Für das Wirken der schöpferischen Synthese typisch ist der Lehrgang der euklidischen Geometrie, dessen sprunghafter, alogischer Charakter Schopenhauer zu der wegwerfenden Bezeichnung von „Mausfallen-Beweisen" geführt hat. Mit größerem Verständnis für das Problem urteilt Hegel: „Hintennach beim Beweise sieht man wohl ein, daß es zweckmäßig war, an der geometrischen Figur solche weitere Linien zu ziehen, als die Konstruktion angibt, aber bei dieser selbst muß man blindlings gehorchen; für sich ist die Operation daher ohne Verstand, da der Zweck, der sie leitet, noch nicht ausgesprochen ist. Es ist gleichgültig, ob es ein eigentlicher Lehrsatz oder eine Aufgabe ist, zu deren Behuf sie vorgenommen wird, sowie sie zunächst vor dem Beweis erscheint, ist sie etwas aus der im Lehrsatz oder der Aufgabe gegebenen Bestimmung nicht abgeleitetes, daher ein sinnloses Tun für denjenigen, der den Zweck noch nicht kennt, immer aber nur von einem äußerlichen Zweck dirigiertes".

Hegel weist hier mit aller Deutlichkeit auf die Tatsache hin, daß die Methodik des reinen Denkens an bestimmten Stellen von Operationen unterbrochen wird, die nicht als logische Verknüpfung von „Denkinhalten" angesehen werden können. Das Denken tut einen Schritt ins Dunkle, Ungewisse, und nur, wenn dieser Sprung gelingt, kann der Urteilsprozeß bis auf weiteres seinen Fortgang nehmen. Auch Herbart hat auf das gleichsam Alogische, das gewissen Denkakten zugrunde liegt, mit größter Ausführlichkeit aufmerksam gemacht. Herbart ist auf das Problem gestoßen, als er sich die Frage vorlegte, wie Grund und Folge zusammenhängen. Denn nicht nur da, „wo ein paar Prämissen mit gleichem Mittelbegriffe einander glücklich begegnen, sondern auch da, wo ein Gegebenes fordert, richtiger gedacht zu werden, ist ein Grund vorhanden, dessen Folge in ihm liegen wird, sobald er mit seinem Übergange aus einem in den anderen Zustand fertig sein wird, aber dessen

[1]) Vergl. hierüber das Kap.: Die Logik der Erfindung in Bäumler. Kants Kritik usw. S. 170 ff. Wieweit neben Georg Friedrich Meier besonders Tetens in das Problem des schöpferischen Denkens eingedrungen war, zeigt die Darstellung bei E. Cassirer. D. Erkenntnisproblem. II. S. 567—572.



Folge solange noch nicht in ihm liegt, als von dem Übergang entweder die bloße Möglichkeit oder die bloße Forderung vorhanden ist"[1]).

Ein „Gegebenes" „fordert" richtiger gedacht zu werden. Es handelt sich also um etwas, was in vollgültigem Sinne noch gar nicht Gegenstand des Bewußtseins geworden, zu dem der Vollzug noch gar nicht angetreten ist. Da aber die Beziehung zwischen Grund und Folge noch unbekannt ist, so muß sie durch eine besondere Methode hergestellt werden. Hierzu gilt es, „notwendige Ergänzungsbegriffe, wenn sie versteckt sind, aufzusuchen". „Wie die Mathematiker ihre Begriffe transformieren, und ohne solchen Wechsel nicht rechnen können, so werden wir eine ähnliche Kunst nötig haben; eine Kunst der zufälligen Ansichten. Ohne diese möchte mit der Methode der Beziehungen schwerlich etwas anzufangen sein. Man stoße sich dabei nicht an dem Ausdruck zufällig. Zufällig sind die Ansichten nur für den Begriff, von welchem sie genommen werden, — notwendig dagegen an dem Orte, wo sie vorkommen; und sie sind so zu wählen, daß durch ihre Vermittlung dasjenige in Verbindung komme, worin Eines durch das Andere eine neue Bestimmung erhalten soll."

In Herbarts Lehre von den zufälligen Ansichten wird also bereits der Gedanke vertreten und methodisch ausgenutzt, daß sich zwei Vorstellungsreihen in einem gegebenen Inhalt zunächst unvermittelt gegenüber stehen und der apperzipierende Verstand nur mit Hilfe eines genialen Griffs nach Beendigung der ersten den Beginn und Ablauf der zweiten Vorstellungsreihe durchsetzen kann. Darin stimmen wir mit ihm überein, daß der Zwischenakt notwendig ist, müssen aber gleichzeitig seiner Ansicht entgegentreten, daß der gegebene Begriff der notwendige Grund des neuen Beziehungsbegriffes sei, daß sich die Zufälligkeit bei gehöriger Zergliederung des Grundes als Notwendigkeit herausstellt. Es ist alles gesagt, wenn wir zugeben, daß der gegebene Begriff die Ursache — nicht der Grund — zu einem eigentümlichen geistigen Prozeß ist. Wer eingesehen hat, daß die vorhergehende Kette von Urteilen und der darauf folgende neuartige synthetische Akt etwas voneinander gänzlich Verschiedenes sind, muß die Vorstellung eines Grundes, der eine not-

[1]) Allgem. Metaphysik. II. S. 43.

Der rationalistischen Einstellung Leibnizens entspricht es, wenn er die in unserem Sinne gemeinten und mit ähnlichen Gründen ausgerüsteten Angriffe des Philalethes gegen den Syllogismus (Neue Abhdlg. über d. menschl. Verst. B. IV. Kap. XVII) durch den Hinweis auf den Lieblingsgedanken einer Logik als allgemeiner Mathematik zu entkräften sucht und die Gabe der intuitiven Erkenntnis nur Gott zuschreibt. Seiner Überzeugung, daß der Wert des Syllogismus durch die Lehre de continente et contento, d. h. von dem Enthaltenden und Enthaltenen bewiesen werden könne, sowie der in der Schrift de arte combinatoria zum Ausdruck gebrachten Meinung, daß man durch Kombinatorik alle Möglichkeiten gedanklicher Verbindungen im Umkreise einer Problemlage aufzählen könne, verschließt sich die Einsicht, daß wir es in der schöpferischen Intuition mit einer ursprünglichen Anlage des Geistes zu tun haben. In der Infinitesimalmethode glaubt er ein Mittel gefunden zu haben, das die „Phantasie bei den Problemen aus dem Spiel bringt". Als ob die Idee der Infinitesimalrechnung selbst durch Kombinatorik hätte gefunden werden können, als ob nicht der Charakter der Methode trotz allen Wissens um ihren Gebrauch nach wie vor antilogisch blieb! Auch hier, wie allgemein im 18. Jahrhundert, suchte man das Problem nicht zu ergründen, sondern rationalistisch zu umgehen.

wendige Folge in sich schließt, also wieder analytisch begriffen werden kann, ablehnen. Auf die Freiheit des Aktes, der sich bewußt vom Problem abhebt und in dem Ursprung seiner eigenen Gesetzlichkeit eine neue Zielsetzung aufstellt, will und kann er keinen Einfluß haben. Der Freiheit des Aktes ist nur die Beschränkung auferlegt, daß sie das Ziel der Aufgabe nicht verliert. Dieses Ziel aber, und damit gehen wir über Herbarts engumgrenzte Problemstellung weit hinaus, besteht aber keineswegs nur in der synthetischen Vereinbarung zweier heterothetischer Gegebenheiten, sondern in der schöpferischen Ganzheitseinordnung von Gegenständlichkeit, in der Aufgabe, das Moment als Gegenstand zu erleben. Was also gemeinhin als Mangel mathematischer Methodik getadelt wird, tritt bei der Neuerwerbung von apperzeptiven Daten in allen Wissensgebieten mit methodischem Zwange in Erscheinung. Überall, wo neue Wissenswerte produziert werden, tritt unter Hinblick auf die wissenschaftliche Zielsetzung die Nötigung auf, die Syllogismenkette zu unterbrechen, und an die Stelle urteilsmäßigen Denkens einen Akt imaginativer Spontaneität zu setzen. Das Bewußtsein stellt sich dem Gegebenen gegenüber, leitet nichts aus ihm ab, sondern nimmt eine Richtungsänderung vor, indem es unter Hinblick auf das Gegebene, nicht aber von ihm dirigiert, eine Gestaltungsnotwendigkeit, den intentionalen Gegenstand, aus sich heraus entwickelt. So ist also der Akt der Fundierung ein Innewerden der eignen Gestaltungsmöglichkeit, ein Erfülltsein von der Totalität des dem Gestalteten zugrunde liegenden Urmotivischen im Denken. Es ist ein zweckmäßiges Zusammenfassen aller Kräfte, aus denen im Hinblick auf das speziell Gegebene das Intentionale erzeugt wird. Die merkwürdige Tatsache, daß die formale Logik über die hier geschilderte Eigenart des Denkens achtlos fortgegangen ist, läßt sich allein aus dem Umstande erklären, daß ihre Untersuchungen ausschließlich unter dem Aristotelischen Dogma des Mittelbegriffs stehen[1]). Propositio maior und minor sollen durch einen terminus medius verbunden sein; jeder Sprung im Schließen ist als saltus in concludendo streng verpönt. Eine immerhin beachtenswerte Aufgabe der Logik, erschlossene Denkinhalte „als analytische Gegenbilder der ursprünglich synthetischen Prozesse des Erkennens begreiflich zu machen"[2]), wurde als ihr ausschließliches Wirkungsgebiet angesehen.

Die synthetische Funktion der intentionalen Fundierung ist nicht etwa wie die Hypothese nur eine rein empirische Angelegenheit der Denkpraxis und Denkökonomik, ihre Bedeutung liegt in ihrem apriorischen, transzendentalen Charakter. Sie ist die eigentliche Lebensäußerung des produktiven Bewußtseins, eine Funktion, die in der allgemeinen Bedeutung für den Erkenntnisfortschritt über die Instanz von Begriff und Urteil weit hinausgeht. Sie steht zwischen zwei Urteils-

[1]) Daß im übrigen dem Genie eines Aristoteles das Wesen des divinatorischen „Taktes" nicht unbekannt war, zeigt die Hervorhebung der ἀγχίνοια, die er als εὐστοχία τις ἐν ἀσκέπτῳ τοῦ μέσου definiert (Anal. post. I. 34). Auf die Wertlosigkeit des syllogistischen Verfahrens für die „reale Urteilsbildung" macht besonders Schleiermacher (Dial. § 327 S. 285 u. 287 ff.) aufmerksam.

[2]) P. Natorp. Die logischen Grundlagen der exakten Wissenschaften. 1910. S. 44.

reihen, sie überbrückt alle Zwischenräume des gesamten wissenschaftlichen Bewußtseins, das ohne sie in eine Unzahl diskreter Setzungen zerfallen würde. Das Denken wird zu einem Herausspringen aus der begonnenen Urteilsreihe gezwungen, um nach neuen Mitbedingungen zu suchen, die mit der gegebenen Thesis zusammen die conclusio dem gewünschten Ziel zuführen. Dieser excessus intellectualis wird aber nur dann möglich, wenn das Denken nicht nur den Inhalt apperzipiert, sondern wenn es sich dabei aktiv denkt, wenn die Funktion des Bewußtwerdens dabei mitgedacht wird.

Die eben gegebenen Hinweise mögen genügen, um den schöpferischen Charakter des Erkenntnisvorganges zu klären und damit eine Besonderheit des Wesens „Bewußtseinsregion" namhaft zu machen. Einem in konkreter Dinglichkeit auftretenden Gegebenen fehlt im originär wahrnehmenden Akt der spezifische regional-noetische Charakter, es fehlt ihm die „regionale Idee", die Möglichkeit seiner Ganzheitseinordnung. Wenn es auch in der Eigenart seiner Konkretion regionale Tönung besitzt, so führt es doch die Region nur als unselbständige Schicht mit sich; es fehlt ihm die Konstitution von Ganzheit oder Wertheit. So wäre also der Sinn und die Bedeutung des Objekts für das Ich ohne jeden Ertrag, wenn nicht gleichzeitig mit seiner Gegebenheit für die schöpferische Tätigkeit der Synthesis die Aufgabe erwüchse, ein neues bedeutungsvolles Objektiv aus der Fülle problematischer Schichtungen des Erlebnisstromes zu schaffen und in einer eigentümlichen beziehenden Weise an das Gegebene zu binden. Dem rein wahrgenommenen Objektiv tritt also das schöpferisch erzeugte intentionale Objektiv des regionalen Noemas gegenüber, das, wie wir sehen werden, nicht bloß und nicht immer mit rein logisch-kategorialen Koeffizienten auf das Gegebene hindeutet, sondern auch als Repräsentant verschiedenster Wertungen den verschiedensten regionalen Schichtungen des Bewußtseins angehören kann. Husserl spricht von einem „zwiefachen Zugewendetsein". Im Akte des einfachen Erfassens, des Achtens oder Schlichtvorstellens ist unser Blick einstrahlig auf das Objekt gerichtet; es findet unsererseits keine Einschränkung, „Durchstreichung" der Jetzt-Hier-Gegebenheit statt, es handelt sich immer nur um „Näherbestimmung", nie um „Andersbestimmung". Man kann deshalb auch streng genommen auf dieser primitiven Stufe des Subjekt-Objekt-Verhältnisses nicht von Dingkonstitution im Sinne von Ganzheitseinordnung sprechen, da sich das Bewußtsein von Region noch gar nicht fühlbar gemacht hat. Der Charakter von Singularität verhindert jedes einordnende Herausspringen aus der einstrahligen Thesis und führt in der Form des einfachen Bewußthabens zu bleibender Erstarrung. Der tiefere Sinn von Gegebenheit als „Zeichen" liegt in der Auslösung von Synthesis, in der Hinweisung auf die immanente Angelegenheit von Bewußtseinsgestaltung. Mit dieser Anmeldung von regionalem Erlebnis tritt aber etwas grundsätzlich Neues ein. Denn das intentionale Objekt des erfassenden Aktes wird seiner Bedeutung entzogen, es wird entwurzelt, es „explodiert". Indem wir in der Absicht regionaler Einordnung dem Objekt zugewendet sind, ist die originäre Struktur des Objekts eingerissen, wir nehmen Durchstreichungen an ihm vor, denn wir sind auf das Objekt als „wertes" oder „zu wertendes"

Objekt gerichtet. Der schöpferische Charakter von Synthesis als regionaler Ganzheitseinordnung offenbart sich in diesem Niederreißen und aus tiefster eigner Verantwortung geleiteten Wiederaufbauen zonennoematischer Gegenständlichkeit, die dem originären Objekt als Possest gleichsam innewohnt und sich durch Blickwandel im schöpferischen Erleben offenbart. Mit dem zonennoematischen Objektiv entsteht eine neue beziehungsreiche Gegenständlichkeit, etwas, was durchaus ichzugehöriges schöpferisches Produkt geworden ist, und infolgedessen die Fähigkeit besitzt, sich in eine Form seelischer Dynamis umzusetzen.

Das Eigentümliche in der Änderung der Bewußtseinshaltung liegt also in dem Hingelenktsein des Bewußtseins auf sich selbst. Wir müssen dessen eingedenk sein, welche grundsätzlich neuen Aufschlüsse sich aus der Abwendung von der Methode abstraktiver Begriffsgewinnung und der Betonung der schöpferischen Konstruktion ergeben. Das „Schauen" von kategorialen Geltungsbeziehungen im unselbständigen Moment der Gegebenheit steht infolge seines Charakters als Entgegensetzung unter dem Zeichen von Andersheit. Das abstraktive Verfahren nun „befreit" den Stoff von der Form, vermag aber, während es gleichzeitig zu einer blassen, zur Gegenstandskonstituierung untauglichen Allgemeinvorstellung gelangt, die Andersheit nicht aufzuheben, sondern muß sie als Widerspruch zu einer strukturellen Eigenart des fundierenden Bewußtseins machen. Hiergegen läßt die schöpferisch-konstruktive Methode den Gedanken einer Begriffsfiltrierung gänzlich fallen, wendet sich keineswegs von der „Fülle der Gegebenheit" ab, sondern sucht Gegenstandsschichten zu erfassen, die gerade das, was als „Fülle" in der Entgegensetzung des thetischen Originäraktes auftrat, als Strukturbesonderung aufweisen. Hierdurch wird nun aber das Dilemma der Andersheit prinzipiell überwunden; das Bewußtsein gelangt zu einem Erleben der „Fülle", indem das in einen Geltungsbereich von Ganzheit gestellte synthetisch geschaffene Gegenständliche als Wertgegenstand, als regionales Noema, dem Ganzen in neuartiger Weise eingeordnet wird. Das intentionale Objekt für das regionale Erlebnis ist also nicht selbst wieder Gegenstand im Sinne originären Erfassens, es ist repräsentative symbolhafte Form, eine Art Indifferenzpunkt zwischen den polaren Gegensätzen: Gegebenheit und Erlebnis, in dem die verschiedensten, vorher durchaus divergierenden Erlebnisschichten zu einem monothetischen Evidenzerlebnis zusammenströmen. Im Vergleich mit dem „Sinnending", dessen Charakter im Sein wurzelt, verliert der Ausdruck „Gerichtetsein auf" seine eigentliche Bedeutung, weil im Grunde gar nichts da ist, worauf die Richtung zu gehen hätte; weil vor allem an Stelle der Passivität des „Gerichtetseins" ein durchaus aktiver Charakter des „Sichselber-Richtens" getreten ist. Während also Objekt und Wahrnehmungserlebnis ohne jede bedeutungsvolle Korrelation nebeneinander stehen, schlichte einstrahlige Aktverbindungen darstellen, wobei der noetische Erlebniskoeffizient fast gänzlich im Objekt untergeht, tritt mit der Erfüllung der Intention ein Richtungsunterschied auf, durch den das Gegenständliche seines Seinscharakters entkleidet wird und Gegenständlichkeit im Sinne von Gesetz oder Wertheit wird.

Der schöpferische Charakter von Synthesis dürfte hiermit eindeutig gekennzeichnet sein. Während der analytische Akt, wie er in der traditionellen Logik wirkt, nur „stückhaft" arbeitet, schafft das schöpferische Denken „echte Ganzgesetzmäßigkeiten", „wo sich das, was in einem Teile geschieht, von der inneren Ganzstruktur, von den inneren Ganztendenzen her bestimmt, nicht umgekehrt"[1]). Schöpferisch nenne ich Synthesis vor allem deshalb, weil sie nicht unbekümmert vom Gegebenen ausgeht und aus ihm entwickelt, was in ihm enthalten ist, weil sie kein Abbild sondern Gestaltung geben will, weil sie, der Stringenz des Gegebenen folgend, aus dem Urgrund ihres Bereiches den Gegenstand erzeugt. Man spricht treffend von einem „Über-der-Sache-stehen", und zwar nicht in dem Sinne, daß ein bestimmt Inhaltliches bekannt ist, sondern daß dieses Bestimmte jederzeit bekannt werden kann, daß die Möglichkeit der bestimmten Lösung deshalb sicher steht, weil die Möglichkeit der Methode bekannt ist. Der Begriff „Erkennen" wird viel zu eng gefaßt, wenn er auf das „Was" eines bestimmten logischen Denkprozesses angewendet wird, er muß vor allem auf das „Wie" der Bewußtseinseinstellung gerichtet sein. Ja im Grunde bleibt von dem Erkenntnischarakter des inhaltlichen Prozesses sogut wie nichts übrig; denn der „Inhalt" als Andersheit ist eine rein äußere Angelegenheit, ein sekundärer Vorgang, der nur insofern von Wert ist, als er das Denken veranlaßt, sich durch zweckmäßige Besinnung auf seine Grundkräfte Rechenschaft von dem Urgrund seines Wesens zu geben. Hat sich aber erst einmal die Bedeutung des Erkenntnisprozesses dahin verschoben, daß das Inhaltlich-Gegebene als das Zufällige das Nebensächliche ist, während das Innewerden der Gesetzmäßigkeit einer Bewußtseinsevolution an die erste Stelle tritt, so wird mit einem Schlage klar, was wir meinen, wenn wir der Synthese den Charakter des Schöpferischen beilegen. Das ästhetische Erleben wird sich ebenfalls als Erleben solcher gesetzmäßigen Spannungsgefühle ergeben, als Innewerden einer Gestaltungsgesetzlichkeit, die die Synthese zwischen Forderung und Erfüllung vollzieht. Ich spreche bei der synthetischen Fundierung von einer Steigerung der Bewußtseinsintensität, weil es sich hierbei nicht bloß um ein Gewahrwerden des bestimmt Gesetzmäßigen eines singulären Prozesses, weil es sich vielmehr um das Sich-Gegenwärtigfühlen in der Totalität der Denkgesetzlichkeit handelt, die zu dem vorliegenden Einzelnen hinführt. Nicht das Gestaltungsnotwendige eines bestimmten Erkenntnisprozesses ist das bleibend Wertvolle, sondern das Bewußtwerden des Urgesetzlichen in uns. Habe ich die Wahrheit des pythagoräischen Lehrsatzes erfaßt, indem ich die Synthese vollzogen habe, wie es der euklidische Beweis fordert, so habe ich in dem gefundenen Satz die Gestaltungsform einer bestimmten geometrischen Wahrheit erlangt, die für mich, soweit es sich um den praktischen Zweck einer Erweiterung der Erkenntnismasse handelt, in den meisten Fällen das Wesentlichste an dem synthetischen Prozeß sein wird. Andererseits ist nicht zu verkennen, daß mein Bewußtsein von den Zusammenhängen geometrischer Eigenschaften des Raumes eine Steigerung erfahren hat, die ein ebenso notwendiges Produkt

[1]) Max Wertheimer. Über Gestalttheorie. Symposion. Bd. I. H. I. S. 53.

des synthetischen Prozesses ist. Denn solange ich nicht zu dieser Intensitätshöhe des Bewußtseins gelangt bin, solange ich nicht den für die Aufgabe geforderten Strukturzusammenhang des Raumes durch die Besinnung auf die Grundgesetzlichkeit in mir „erschaue", solange werde ich auch nicht hinter die Gestaltungsnotwendigkeit des Satzes kommen, die mir die Figur durch noch so scharfsinnig geführte analytische Ableitung niemals erschließen wird. Hierin liegt auch zugleich der tiefe Sinn der Auszeichnung des Raumes als der Form der Anschauung durch Kant; er ist die Form der Bewußtseinsnotwendigkeit, die ich angesichts einer sinnlichen Gegebenheit erlebe. Raum-Erlebnis in seiner ganzen regionalen Fülle genommen, ist nicht die Vorstellung eines blassen abstraktiven Schemas, nicht das Absud eines logizistischen Scheideprozesses zwischen „Vollem" und „Leerem", sondern beides zugleich genommen. Der Ausdruck „Anschauungsform" ist nur die rationale Bezeichnungsweise für das noetisch-regionale Erlebnis. Immer wieder sei darauf hingewiesen, daß das, was ich mit dem Ausdruck Bewußtseinssteigerung umschreibe, nicht etwa auch nur ein Wissen von Einzelnem, Konkretem aus der Grundgesetzlichkeit ist, und wenn es auch ein Wissen um ein Vieles, sehr Vieles sein sollte. Es bliebe dann immer doch nur ein Wissen um etwas Quantitatives und wäre um nichts unterschieden von dem Wissen um Konkret-Inhaltliches. Es ist vielmehr qualitativ zu verstehen, ist ein Bewußtwerden der Totalität des Zusammenhanges, ist ein Evidenzgefühl einer Besitzvergrößerung der Grundkräfte, ein komplexives Innewerden der inneren Gesetzlichkeit. Wenn aber diese Richtung in uns maßgebend, wenn das Konkret-Einzelne, das Gegebene, nur Mittel zum Zweck wird, so ist damit dem analytischen Denken das ausschließliche Vorrecht genommen, als Vorinstanz zu gelten. Die Befugnis hierfür wird mit dem gleichen Recht dem ästhetischen „Gegenstand" zuerkannt werden müssen, wenn er in der Lage ist, das Gefühl solcher Grundgesetzlichkeit in uns auszulösen.

J. Cohn macht zwischen dem „intensiven" Wert (d. h. dem Wert um seiner selbst willen) des Wahren und dem intensiven Wert des „Schönen" einen prinzipiellen Unterschied, indem er den ersten Wert auf einen weiteren Zusammenhang hinweisen läßt (transgredienter Wert), während der zweite in sich selbst ruht (immanenter Wert). Der Satz des Pythagoras nimmt für mich erst dann den Charakter eines Erkenntniswertes an, wenn ich ihn im Strukturzusammenhange des geometrischen Wissens denke. Erst dieses Ganze bildet den Gegenstand meiner Erkenntnis, indem es zu einem um jenes Wissen gruppierten Ordnungsbesitz geworden ist. Erst mit dem Bewußtwerden dieser Ganzheit ist auf intellektuellem Gebiet ein Bewußtwerden von etwas Intensivem geleistet. Cohn nennt diesen Charakter wissenschaftlicher Wertgewißheit intensiv-transgredient. Ist denn nun das ästhetische Werterlebnis anders geartet, sollte es nicht auch hier eine Bezugnahme auf Ganzheit geben? Der Hinweis auf die Tatsache, daß dem theoretischen Forscher stets das Ganze der Wissenschaft vorschwebt, während der Künstler stets nur sein Werk im Auge hat, d. h. die Vergleichung des Wissensganzen mit der „Gesamtheit anderer Kunstwerke", verschiebt das Problem im objektivierenden Sinne. Selbstverständlich steht die

Gesamtheit der Kunst nicht in Frage, wenn wir den einzelnen ästhetischen Wert untersuchen wollen, wie es denn auch falsch wäre, die Transgredienz wissenschaftlicher Werte im Sinne einer Abhängigkeit von anderen konkreten Erkenntnisinhalten zu verstehen. Der übergeordnete Begriff ist in beiden Fällen Erlebnisganzheit, und in dieser Bedeutung sind beide Arten von Werten als intensiv-transgredient zu bezeichnen, wie ich denn auch den Begriff eines intensiv-immanenten Wertes nicht zu denken vermag.[1]) Daß damit noch keineswegs einer Vermengung beider Wertgebiete Vorschub geleistet wird, suchen wir unausgesetzt zu zeigen.

Das dunkle Gefühl von einem beiden Bewußtseinsgebieten zugrunde liegenden Gemeinsamen führte die theoretischen Untersuchungen zu merkwürdigen Verschlingungen der ästhetischen und intellektuellen Sphäre. Baumgarten[2]) hat nicht als erster das ästhetische Erlebnis als eine Art Erkenntnisablauf dargestellt; das Sinnliche und Begriffliche findet schon bei Plato seine Vermittlung in der Idee des Schönen und Kepler führt das Gefühl für sinnliche und intellektuelle Harmonie auf einen „Grundtrieb des Bewußtseins“ zurück.[3]) Hierher gehört vor allem auch Fiedlers bereits erwähnter ästhetischer Intellektualismus und Langes Illusionismus, auf den wir noch zurückkommen. (Langes Vergleich zwischen Kunst und Wissenschaft zeugt von einer naiven philosophischen Unbekümmertheit, wenn — unter dem verhängnisvollen Einfluß der Als-ob-Philosophie — die Wissenschaft als Streben nach Wahrheit, die Kunst als Streben nach — Wahrscheinlichkeit bezeichnet wird. (Der Zweck in der Kunst. Ztschrft. f. Ästh. Bd. VII. S. 190.) Zu den Versuchen, hier zu trennen und zu binden, gehört vor allem auch der Begriff der Kontemplation, nicht jene, im positiven Sinne verstandene und mit ausgesprochenem Charakter von gefühlsmäßiger Aktivität verbundene Welt- und Selbstentrücktheit, jene „Selbstversetzung des Ich ins Objekt“, die wir in allerhand Abwandlungen von Herder über Ed. v. Hartmann bis zur Einfühlungstheorie verfolgen können, sondern die negative formalistische Fernhaltung von Wirklichkeit, wie sie der Rickert-Schule eigentümlich ist, und die in der Entgegensetzung zur Aktivität in der Kontemplativität tatsächlich ein gemeinsames Prinzip gefunden zu haben scheint. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Fernhaltung, Durchstreichung von Erlebniswirklichkeit, ein maßgebendes Moment im Begriff von Kontemplativität bedeutet; aber das Entscheidende und Positive, wie es in der schöpferischen und durchaus aktiven contemplatio des synthetischen Ergreifens liegt, wird hier nicht

[1]) Cohn. Allg. Ästhetik. Lpzg. 1901. S. 27.

[2]) Das Unternehmen Baumgartens, das Gefühl als analogon rationis zu behandeln, hätte von gewaltiger Tragweite sein können, wenn über die Feststellung des analogon hinaus nach einem übergeordneten Dritten (nicht nebengeordneten, wie es Mendelsohns „Billigungsvermögen“ und Kants „Urteilskraft“ waren) als einem Prinzip der schöpferischen Grundlegung für beide Wertgebiete gesucht worden wäre. Baumgarten sah das Gemeinsame beider Erlebnisarten; er irrte darin, daß er das Prinzip der Wertfundierung, welches im Theoretischen wie im Ästhetischen wirkt, der cognitio gleichgesetzte und infolgedessen das Ästhetische als eine cognitio zweiter Klasse als „undeutliche Erkenntnis“ brandmarkte. Spitzers Verdammungsurteil (Kritische Studien zur Ästhetik der Gegenwart. Lpzg. 97. S. 49 f.) vermag ich deshalb nicht ganz zuzustimmen.

[3]) E. Cassirer. Erkenntnisproblem. I. S. 335.

gesehen. Während man sich aber um eine transzendentale Grundlegung und Grenzscheidung bemüht, bedient man sich in der Hilfsvorstellung des Kontemplativen eines psychologischen Ausdrucks für schlichte ungespaltene Bewußtseinszuständlichkeit, aus dem sich schlechterdings nichts deduzieren läßt, und dem die Hilfsbegriffe der Totalität und Partikularität recht unvermittelt gegenübertreten. Kontemplativität im transzendentalen Sinne ist nur dann methodisch wertvoll, wenn der Vorgang der Durchstreichung das Moment am Gegebenen nicht unverändert läßt und wenn sich die peripher gerichtete Thesis in die zentral und regional strebende Synthesis verwandelt, die immer mit Partikularität beginnt und immer in Totalität endet.

Während man mit der Meinung, daß das Schauen ästhetischer Wertgewißheit dem Inhalt nach verwandt sei mit dem Schauen intellektueller Ordnungsevidenz, entschieden über das Ziel hinausschoß,[1]) vergaß man die viel wichtigere methodische Frage, ob das, was in schöpferischer Kunst grundlegend wirkt, der geniale, aus sich herauskeimende Einfall, nicht allgemeines Bewußtseinsgut ist, und auch dem schöpferischen Denken seine Bedeutung verleihe. Mochte man auch in der Schaffensweise des wissenschaftlichen Genies die Unmittelbarkeit des Divinatorischen erkennen, so wies man ihr doch immer nur die Rolle einer Hilfskraft zu, von deren künstlerischen Qualitäten zu sprechen nur im Sinne von Analogie und geistreicher Paraphrase angängig erschien.

Anders dachte G o e t h e über diesen Punkt. „Alles, was wir Erfinden, Entdecken im höheren Sinne nennen, ist die bedeutende Ausübung, Betätigung eines originalen Wahrheitsgefühles, das, im Stillen längst ausgebildet, unversehens mit Blitzesschnelle zu einer fruchtbaren Erkenntnis führt. Es ist eine aus dem Innern am Äußern sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen läßt." Die Wesensverwandtschaft beider Betätigungsweisen mußte einem Geiste wie G o e t h e, dem sich das schöpferische Werk der Dichtung ebenso wie der grundlegende Gedanke wissenschaftlicher Einsicht häufig im Akte plötzlicher Inspiration gab, besonders deutlich zum Bewußtsein kommen. G o e t h e bezeichnete den Prozeß geistigen wie künstlerischen Schaffens mit dem Wort: Antizipation. „Hätte ich nicht die Welt durch Antizipation bereits in mir getragen, ich wäre mit sehenden Augen blind geblieben, und alle Erfahrung wäre nichts gewesen als ein totes vergebliches Bemühen." Antizipation, Vorwegnahme ist die treffendste Bezeichnung für die zielsetzende Bewußtseinstätigkeit, ist der Hinweis auf ein Etwas in unsrem Denken, das Grund und Folge noch vorausgeht, das sie in eins setzt, das selbst grundlos, dem Grund erst zur Folge verhilft. Antizipation ist die Ur-Synthesis unseres Bewußtseins.

Die Funktion der produktiven Einbildungskraft, die S c h e l l i n g lediglich dem Gebiet des Kunstschaffens zuschreibt, weil angeblich nur hier das Unmögliche der Überbrückung des Gegensatzes zwischen bewußter und unbewußter Tätigkeit geleistet wird, ist also, soweit wir in ihr den Fundationsakt wiedererkennen, ebenso auf dem Gebiet des

[1]) Dem Wohlgefallen an theoretischer Ordnungsharmonie, das nicht dem Inhalt, sondern lediglich der Schönheit als Einheit in der Mannigfaltigkeit gilt, hat bekanntlich schon H u t c h e s o n ein besonderes Interesse zugewendet.

Denkens tätig. Intellektuelles und ästhetisches Produzieren sind an die gleiche Urkraft des Bewußtseins gekettet, ohne deren Ablauf den Denkakten ebenso sehr wie den ästhetischen Inhalten der Charakter von originalen Leistungen abgeht. Beide Betätigungsarten haben zur Materie die Erlebnisinhalte und als Ziel ihres Strebens die Umgestaltung dieser Inhalte zu Erkenntnissen oder ästhetischen Werten. Im Gegensatz hierzu steht Kants Erklärung, wonach durch das Genie nur der „schönen Kunst", nicht aber der Wissenschaft eine Regel gegeben werde, weil jede Erfindung auf wissenschaftlichem Gebiet durch Nachdenken in begreifbare Regeln gebracht werden könne. Hier begeht Kant selber den Irrtum, vom erkenntnistheoretischen Blickpunkt des Problems zum psychologischen überzugehen.[1]) In Regeln zu fassen sind die Ergebnisse genialer Konzeption freilich; aber die Setzung der Regel ist die geniale Synthese und muß jedesmal als solche gegeben werden. Sie ist das Kunstwerk des Geistes, woran sich die Kettenglieder analytischer Urteile anschließen. „Nur ein Mann", sagt Justus von Liebig,[2]) „von der ungewöhnlichen poetischen Begabung, wie sie Kepler besaß, konnte die drei nach ihm benannten großen astronomischen Gesetze entdecken und Homer, Shakespeare, Schiller und Goethe stehen den größten Naturforschern, freilich in einer ganz anderen Richtung, darin völlig gleich, daß das geistige Vermögen, welches den Dichter und Künstler macht, das nämliche ist, aus welchem die Erfindungen und die Fortschritte in der Wissenschaft entspringen."

Merkwürdigerweise schließt sich auch Schelling in der Beziehung Kant an, trotzdem er unserer Auffassung im allgemeinen näher steht. Für ihn gibt es in der Wissenschaft kein Genie, „nicht etwa, als ob es unmöglich wäre, daß eine wissenschaftliche Aufgabe genialisch gelöst werde, sondern weil dieselbe Aufgabe, deren Auflösung durch Genie gefunden werden kann, auch mechanisch auflösbar ist". Wir sehen, diese Bemerkung ist Kantische Hinterlassenschaft. Aber auch seine andere Begründung, daß nämlich im wissenschaftlichen Produzieren der Gegensatz zwischen bewußter und unbewußter Tätigkeit nur ein endlicher ist, während das ästhetische Produzieren einen unendlichen Gegensatz aufweist, ist hinfällig, weil es nicht auf den Grad, sondern auf das Wesen des Unterschiedes ankommt. Der hier vertretenen Auffassung kommt Schleiermacher nahe, der die Dialektik als Kunstlehre auffaßt und die Ansicht vertritt, daß unser Denken aus Reihen entsteht, „die abgebrochen werden und sich mannigfach durchkreuzen".[3]) Er spricht von einem künstlerisch-divinatorischen Talent, das sich zur Auffindung und Vereinigung neuer Denkinhalte

---

1) Hier ist besonders auf Ukr. § 47 hinzuweisen, wo Kant mit geradezu staunenswerter Verständnislosigkeit für die Eigenart des wissenschaftlichen Genies behauptet, daß ein Newton seine schöpferischen Gedankengänge „ganz anschaulich und zur Nachfolge bestimmt vormachen könnte". Daß dieses „Vormachen" kein Vor-Machen, sondern lediglich ein des schöpferischen Ergreifens durchaus ermangelndes Nachmachen ist, daß hier also Synthesis und Analysis vermengt werden, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung.

2) Über Fr. Bacon von Verulam u. d. Methode d. Naturforschung. 1863. S. 53.

3) Dialektik. ed. Jonas. 1839. S. 301.

zweier Verfahren, des heuristischen und architektonischen, bedient. Die Frage: „wie ist der Übergang von einem Denken — — zu einem andern so zu machen, daß auch dieses Zweite in seiner Beziehung auf das Erste der Idee des Wissens entspreche?“ wird in den Notizen zu den Vorlesungen von 1818 (S. 291) in lichtvoller Weise mit Hilfe des divinatorischen Taktes gelöst.

Wir erkennen also in dem Begriff der schöpferischen Funktion eine Grundwesensart des Bewußtseins überhaupt, die nicht etwa bloß eine psychologische Besonderheit dieses oder jenes Individuums ist, die auch nicht als rein pathologisch interessierende Zufälligkeit bei dem Wachstumsprozess der wissenschaftlichen und künstlerischen Konzeption eine Rolle spielt, deren transzendentaler Charakter vielmehr außer Zweifel steht. Was uns als Werterscheinung auf theoretischem oder ästhetischem Gebiete entgegentritt, was uns wert erscheint, weil es eine Wertbesonderung mit sich führt, richtet an uns die Forderung nach Entfaltung des Wertgeheimnisses, nach Wertfundierung. Unser Gefallen und unsere Lust sind nur psychologische Koeffizienten, die sich Gegebenheiten mit Wertstringenz gegenüber einstellen. Was wir unter dem Einfluß dieser Stringenz in „reiner Spontaneität“ als absolute Wertheit konstituieren, ist nicht wieder werte Gegenständlichkeit, ist Erlebnis von Wertregion. Wer allerdings auch jetzt noch das regionale Werterlebnis mit der gegenständlichen Werterscheinung, wer also Satz mit Gesetz, Wirkendes mit Wirkungsordnung, Gefallenswert mit regionalem Stimmungserlebnis verwechselt, der wird besonders in dem theoretischen Moment der Ersetzbarkeit von Gegebenheit gegenüber der Unersetzbarkeit des ästhetischen Objekts einen prinzipiellen Gegensatz erblicken. (Die Erörterung dieses Problems geschieht an späterer Stelle.)

Das schöpferische Moment ist ein denknotwendiger Fakor für die Wesensschau von Wertgewißheit jeder Art. Es stellt die energetische Äußerung fundierenden Erlebens dar, die die Gegebenheit als solche überwindet, die ihr ein neues selbstgeschaffenes Objekt polar gegenüberstellt, das, aus der Totalität des Selbstbewußtseins erwachsen, den Konflikt mit der zunächst beziehungslosen Gegebenheit aufnimmt, und ihn dadurch zur Entspannung bringt, daß es die Gegebenheit zwar entkräftet, ihren Anspruch und ihre Forderung indessen in sich aufnimmt und zur Erfüllung bringt. Die Notwendigkeit der Überwindung von Gegebenheit liegt darin, daß die Stringenz nicht einfach und eindeutig von diesem Einzelnen auf ein bestimmtes Allgemeines nach dem Prinzip von Grund und Folge hinweist, daß also Allgemeines und Ganzheit durchaus voneinander verschieden sind.[1]) Die Stringenz der in sinnlicher Fülle auftretenden Gegebenheit ist direktionslos, und es ist zugleich Aufgabe des schöpferischen Bewußtseins, mit der Schaffung regionaler Gegenständlichkeit die Region von Ganzheit erst namhaft zu machen. Jeder Weise des subjektiven Erlebens von fordernder Gegebenheit entspricht eine Sphäre der Erfüllung, jede Weise des Schauens hebt aus derselben Gegebenheit eine neue regionale Gegenständlichkeit heraus; jede Form der Heraushebung und Entspannung behauptet sich nur durch

[1]) Vergl. hierzu Ferd. Jak. Schmidt. Der philosophische Sinn. Gött. 1912.



fortgesetzte Aktivität und latente Spannung gegenüber dem Gegebenen. Entspannung bedeutet also lediglich den Übergang aus dem Stadium des problemschaffenden Konfliktes in eine schwebende Gleichgewichtslage. Sie bedeutet also nicht ein gemächliches Ausruhen in sich, sondern ein immerwährendes Sichern und Zurückdrängen.

3. Gefühlsgegenständlichkeit und ästhetisches Erlebnis.

a) Der Begriff der Stimmung bei Kant.

Wenn ich immer von neuem erkläre, daß der Wesensunterschied zwischen theoretischem und ästhetischem Erleben, sofern es sich um das Problem der Wertfundierung handelt, nicht so groß ist, als daß man aus dieser Gegensätzlichkeit prinzipielle Grenzscheiden zwischen beiden Bereichen errichten könnte, so glaube ich andrerseits hierdurch die Gefahr einer Vermengung beider Erlebnisarten vermieden zu haben. Auf dem gemeinsamen Boden allgemeiner Bewußtseinszuständlichkeit erwachsen, treten sie beide als Wertgegebenheiten mit der Forderung auf, einer Wertganzheit eingeordnet zu werden. „Physische" wie psychisch-gefühlsmäßige Wirklichkeiten sind in ihrer Gegebenheitsweise gegenüber dem Bewußtsein koordiniert; sie sind beide nicht als wertfreie oder wertfremde Gegebenheiten, sondern im höchsten Maße wertverflochten zu denken; aber sie ermangeln als „Stoff" der Wertklarheit oder Wertevidenz, welche in beiden Fällen durch einen strukturell identischen Akt der Wertfundierung erbracht werden muß. Je schärfer wir die sich aus der allgemeinen strukturellen Beschaffenheit des Bewußtseins ergebenden Gemeinsamkeiten beim Ablauf des synthetischen Prozesses betonen, um so mehr sind wir in der Lage, die Sphäre des Theoretischen von derjenigen des Gefühls freizuhalten und umgekehrt. Dabei sind wir uns bewußt, daß eine solche deutliche Trennung im psychologischen Sinne nicht existiert, d. h., daß jede Vorstellung von einem Gefühl begleitet ist; aber wir halten es für unsystematisch, diesem psychologischen Sachverhalt theoretisch Rechnung zu tragen, weil auf dem Gebiete wissenschaftlicher Ordnungsfundierung alles Gefühlsmäßige ausgeschaltet ist. Die Begriffe „Apperzeption" und „Stimmung" bedeuten in beiden Sphären gleichliegende Stadien des Bewußtseinsablaufes, sofern hier wie dort durch Abstimmung auf Ordnungs- oder Gefühlseinheit Wertganzheit erlebt wird. Wie es aber bedenklich ist, von einer „ästhetischen Apperzeption" (Lipps), von einer „Apperzeption des Lustvollen" zu sprechen, so möchte es auch nicht angebracht sein, den Begriff der Stimmung auf theoretischem Gebiete zu verwenden.

Es will mir deshalb nicht rätlich erscheinen, das Gefühl im transzendentalen Sinne als einen „Anhang zu einem besonderen Inhalte des Bewußtseins"[1]) zu bezeichnen, von einem „annexen Gefühl" zu sprechen, dem man schon durch die Versicherung, daß auch der intellektuelle Vorgang „von dem Urelement des Fühlens nicht entblößt" werde,[2]) ein besonderes Zugeständnis zu machen glaubt. Alteingewurzelte Neigungen objektivierender und psychologisierender Art verleiten den

[1]) H. Cohen. Kants Begründung d. Ästhetik. 1889. S. 156.
[2]) ib. S. 157.

Ästhetiker immer von neuem dazu, von einem Gefühlsannex bei Gelegenheit von Bewußtseinsvorgängen zu sprechen; selbst dann noch, wenn man glaubt, allem Psychologismus abgesagt zu haben. Selbst bei Cohen tritt diese Inkonsequenz im Anschluß an Kant unzweifelhaft zutage. Wohl spaltet er die psychologischen Koeffizienten Lust und Unlust als belanglos ab. Fühlen bedeutet für ihn, „daß Bewußtsein vonstatten gehe",[1]) es ist ihm die „allgemeine Disposition des Bewußtwerdens" (statt der schon etwas psychologisch behafteten „Disposition" wäre wohl die kantische „Proportion" vorzuziehen gewesen). Somit hätte also jeder Bewußtseinsakt zwei Annexe, die von ihm abtrennbar sind: einmal den Lust- und Unlustkoeffizienten und zweitens das Erleben von Proportion der Gemütskräfte, vielmehr von Proportion im Zusammenhang des Vorgangs. Was aber bleibt dann noch übrig, wenn wir nicht insgeheim das Gefühl mit jenem psychologischen Lustkoeffizienten gleichsetzen, wenn wir nicht wieder in den Fehler verfallen, den „Bewußtseinsinhalt" zu verdinglichen? Übrig bleibt, könnte mit Kant eingewendet werden, die Tatsache des Beziehens einer gegebenen Vorstellung „auf Erkenntnis überhaupt",[2]) also das Haben von Ordnung. Dieses „Haben" ist aber der mit Bewußtsein erlebte Vorgang der Synthesis, das bewußte In-Ordnung-Stehen einer Bewußtseinszone, welches wissenschaftliche Gegenständlichkeit heißt.[3])

Ich habe die phänomenologische Bedeutung des schöpferischen Excessus als intentionale Richtung des Bewußtseinsstromes durch zonennoematische Fundierung festzustellen gesucht. Hier erlangen wir einen Einblick in die noetische Struktur der Synthesis, in die auf Subjektsseite sich vollziehende, mit Ganzheitscharakter auftretende Gestaltung in der Einheit der Apperzeption, an welche Kant seine ästhetischen Betrachtungen anknüpfte, wenn er von einer „Stimmung der Erkenntniskräfte zu einer Erkenntnis überhaupt" spricht. Er erblickt in dieser „Stimmung", die nur durch das Gefühl „bestimmt" werden kann, die „Proportion" der Bewußtseinslage zu einer „Vorstellung, dadurch uns ein Gegenstand gegeben wird". Unzweifelhaft findet sich hier von Kant mit aller Entschiedenheit ausgesprochen, daß in der kategorialen Sphäre ein solches Erleben von „Stimmung" auftritt; ja noch mehr, es wird auch

[1]) ib. S. 155.

[2]) Kant. Kr. d. Ukr. § 9.

[3]) Es liegt an der äquivoken Bezeichnung beider Arten von Gegenständlichkeit, daß es W. Ehrlich leicht wird, in Kants Grundlegung des wissenschaftlichen Bewußtseins eine „ungeheure petitio principii" zu entdecken (Kant und Husserl. 1923. S. 17). Verhielte es sich allerdings so, daß Inhalte des empirischen, „zerstreuten" Bewußtseins im Akt der Synthesis gleich den Steinen in einem Geduldspiel wieder geordnet würden, so wäre hier tatsächlich etwas entzweigeschlagen, „um es nachher wieder ganz zu machen" (ib. 19). Ohne auf die Ausführungen Ehrlichs an dieser Stelle näher einzugehen, glauben wir doch, daß eine Verwechslung der transzendentalen Möglichkeit der Erfahrung mit der psychologischen Ermöglichung des real Erfahrbaren wenigstens nicht in dem Grundgedanken der transzendentalen Methode liegt, so sehr uns die Ausdrucksweise Kants hier und da in Verlegenheit setzt. Mit der Hinweisung auf die eigenartige Wandlung beim Übergang von singulärer zu regionaler Gegenständlichkeit glauben wir jene Verwechslung vermieden zu haben, erlangen aber auch gleichzeitig hiermit die Befugnis, gegen die Abspaltungen eines besonderen „Vorstellungsgefühls" vom Bewußtseinsvorgang Stellung nehmen zu dürfen.

betont, daß „Stimmung" als „subjektive Bedingung des Erkennens" Erkenntnis als „Wirkung" überhaupt erst möglich macht, und daß endlich diese Stimmung „nach Verschiedenheit der Objekte, die gegeben werden, eine verschiedene Proportion" besitzt. Hier jedenfalls greift unzweideutig die ästhetische Betrachtung auf das Gebiet des Theoretischen über, der Gedanke einer autonomen Begründung der Ästhetik tritt zurück, die Auszeichnung des Gefühls als besonderen Seelenvermögens wird zur psychologischen Nebensache, und die Stimmung bekommt die Bedeutung eines subjektiven Konstituens kategorialen Erlebens. Das Bewußtsein, daß das Evidenzerlebnis auch auf theoretischem Gebiet, das Erleben von ordnungsmäßiger „Abgestimmtheit", eine Angelegenheit subjektiver Zuständlichkeit sei, veranlaßte Kant, es als ein „Gefühl" von Stimmung zu bezeichnen. Hier sowohl wie in der Kritik der Urteilskraft steht das „Gefühl" als etwas von außen Hinzukommendes teilnahmlos beiseite, und die transzendentale Ästhetik hätte ausgereicht, eine formalistische, gefühlsleere Geschmackslehre zu begründen.

Es ist uns keinen Augenblick zweifelhaft, daß eine solche Auslegung den Versuchen Kants zu einer Grundlegung des Ästhetischen nicht entspricht; wir wissen, daß er das Wohlgefallen am Gegenstande im freien Spiel der Einbildungskraft zu begründen suchte, daß es auf die Stimmung von Zweckmäßigkeit ohne Begriff ankomme, daß also ästhetische Zweckmäßigkeit „die Gesetzmäßigkeit der Urteilskraft in ihrer Freiheit" sei. Unzweifelhaft besteht zwischen dieser systematischen, zum Zweck einer autonomen Begründung der Ästhetik gefaßten Orientierung und der oben gegebenen Erklärung ein Widerspruch. An dieser Stelle, die nicht so ganz in den Zusammenhang hineinpassen will, findet es sich jedenfalls mit aller wünschenswerten Eindeutigkeit ausgesprochen, daß das Erleben jeder Art geistiger Prozesse mit stimmunghaftem Charakter versehen ist, ja, daß geradezu Erleben von Stimmung im intentionalen Akt der Apperzeption konstituierende Bedingung ist. Liegt aber dann noch ein Grund vor, den stimmunghaften Koeffizienten als Anhang und „Kontrollbegleitung" zu bezeichnen und ihn durch Konstruktion eines besonderen Seelenvermögens zu verselbständigen, wenn „ohne diese Hinneigung zum Subjektiven überhaupt gar keine objektive Bestimmung möglich werden würde",[1]) wenn sogar die „Verschiedenheit der Proportion" hierdurch maßgebend bestimmt wird? Das Gespenst des Baumgartenianismus würde doch auf die Dauer eine solche Ablösung und Verdinglichung eines zugegebenermaßen auch für das theoretische Bewußtsein bedeutsamen Sachverhaltes schwerlich rechtfertigen. Die zweckmäßige Abgestimmtheit oder Proportion der „Erkenntniskräfte" wird also gefühlsmäßig miterlebt, sie ist nur nach der späteren Korrektur deshalb nicht ästhetisch zu nennen, weil sie sich zwangsmäßig, in der Richtung auf einen Begriff, vollzieht. Es soll hier nicht auf den Gegensatz eingegangen werden, in dem diese „Spontaneität im Spiel der Erkenntnisvermögen" zu Kants theoretischen Ausführungen über die Spontaneität des Bewußtseins in der schöpferischen Konstruktion von Gegenständlichkeit stehen. Betont aber muß werden, daß die durch und durch subjektive Angelegenheit des

[1]) H. Cohen. Kants Begr. d. Ästh. S. 160.

stimmunghaften Erlebens von Objektseite her überhaupt nicht zu beeinflussen ist, daß das Erleben von Proportion in sich gar keinen Maßstab der Feststellung hat, was hieran zwangsmäßig und was frei ist, weil es allein auf diese Proportion ankommt, daß also jederzeit auch dort (man denke nur an Kants Beispiel von den Blumen als freien Naturschönheiten),[1]) wo Zweckmäßigkeit mit Richtung auf einen Begriff auftritt, von dem Begriff abgesehen werden kann, ja daß hier ebenso wie gegenüber dem Kunstwerk die Einklammerung von Gegenständlichkeit geradezu Bedingung ist, um zum Erleben des subjektiven Spieles der Gemütskräfte zu gelangen; wir würden uns andrenfalls jeder Möglichkeit entschlagen, mit Kant den Übergang von der reinen zur anhängenden Schönheit zu finden.

Auch Kant gibt also zu, daß „die Regelmäßigkeit, die zum Begriff von einem Gegenstande führt" als „unentbehrliche Bedingung, den Gegenstand in eine einzige Vorstellung zu fassen" mit Wohlgefallen verbunden sei. Aber er sträubt sich dagegen, sie ästhetisch zu nennen, weil er in dem Vorurteil befangen ist, daß das ästhetische Gefühl auf „eine freie und unbestimmt-zweckmäßige Unterhaltung der Gemütskräfte" zurückgeht. Eine beinahe verächtliche Auffassung von der Aufgabe des Ästhetischen veranlaßte ihn zur Annahme einer „Zweckmäßigkeit ohne Zweck", im Sinne eines freien Spiels der Einbildungskraft, womit die gewaltige, die metaphysische Aufgabe der künstlerischen Produktivität von vornherein aufgehoben war. Kants innere Zweckmäßigkeit unterscheidet sich von der den Begriff von einem Zweck voraussetzenden Verstandestätigkeit mit gutem Recht, aber sie darf den immanenten Zweck als Einheit schöpferischer Formung nicht aus dem Auge verlieren, wenn sie Anspruch erhebt, Gesetzmäßigkeit in der Freiheit zu sein. Sehr wohl findet sie den Begriff von einem Zweck nicht vor, aber der Zweck wirkt in ihr als immanentes entelechetisches Prinzip.[2]) So also ist letzten Endes der Nachdruck nicht auf die Freiheit im Spiel der Einbildungskraft zu legen, wodurch wir uns jeden Maßstabes zur Wertung des Ästhetischen begeben würden, sondern auf das Erleben von Gesetzmäßigkeit in schöpferischer Gestaltung. Haben wir aber einmal gesehen, daß Verstandestätigkeit sich nicht in der gewöhnlichen einstrahligen Intentionalität des originären Aktes erschöpft, daß regionales Erleben vielmehr ganz auf sich selbst zurückgeht und hier Intentionalität durchaus im Sinne von Selbstgestaltung erfährt, so wird die Scheidung zwischen kategorialem und ästhetischem Evidenzerleben gegenstandslos. Das phänomenologische Problem des Evidenzerlebens geht dem tiefen kantischen Sinn der Spontaneität des Bewußtseins nach und findet die Lösung in der besonderen Struktur intentionaler Gegenständlichkeit, die nicht „Gegebenheit", sondern als schöpferisches Produkt wissenschaftlicher Wertgegenstand wird.

Die schöpferische Gestaltung regionalen Erlebens und das Sichgegenwärtigfühlen in der besonderen Bewußtseinshaltung, das Evidenz-

---

[1]) Ukr. § 16. (S. 69 der Vorländerschen Ausgabe. Phil. Bibl. 39.)

[2]) Th. Vischer. Ästhetik. I. S. 129. Kant selbst sieht übrigens im ästhetischen Urteil ein konstitutives Prinzip „in Ansehung des Gefühls der Lust und Unlust". Ukr. Einl. LVII. S. 35. Vorl., vergl. übrigens Ztschrft. f. Ästh. Bd. IV.

erleben des Zusammenhanges, ist seinem Wesen nach mit der ästhetischen Zuständlichkeit durchaus identisch. Das Erleben des regionalen Zusammenhanges ist nicht Synthesis an Einzelvorstellungen, ist auch nicht Gestaltung an Objektivem im Sinne von Erlebnissingularität, sondern Selbstgestaltung, durchaus spontane Formung des „ganzen Vermögens“. Was unterscheidet dann noch im Prinzip das Evidenzerlebnis in der kategorialen Zone von jener kantischen „Spontaneität im Spiele der Erkenntnisvermögen“? Es könnte dann allenfalls nur noch das etwas fragwürdige „Spiel“ sein, dessen „émotions: pour fuir l'ennui“ nach einem Ausspruch von Dubos zur Belebung der Gemütskräfte förderlich seien, wenn wir nicht gar an das Burkesche Mittel gegen Gefäßverstopfung denken wollten; und es wäre ein leichtes, dem Ausspruch Cohens: „Je freier das Spiel, desto mächtiger das Gefühl“[1]) mit der Antithesis die Spitze zu bieten: Je freier das Spiel, desto leerer, verblasener das Gefühl.

Die Freiheit im Spiel ist nicht schrankenlose Willkür; sie entspringt auch hier dem transzendentalen Boden des Systems, das die Freiheit auf autonome Regelgebung zurückführt. Seine systematische und wesensnotwendige Fortbildung erhält Kants uninteressiertes Spiel erst durch Schillers Idee von der „Stoffvertilgung“, durch seine „Ausgestaltung der ästhetischen Subjekt-Objekt-Theorie“.[2]) Hier im eigentlichen Sinne erst erhält Spontaneität seinen ureignen Charakter als Selbstgesetzgebung, nicht, indem sie in immanenter schrankenloser Willkür mit ihrem Vermögen spielt, sondern indem sie sich als Spontaneität im Akt der Überwindung, in der Zurücknahme des Scheins vom Wesen erweist. So wandelt sich das uninteressierte Spiel in ein Nicht-ernst-nehmen von Realität; die Rezeptivität stellt sich mit der zu überwindenden und zu einem reinen Erlebnis zu formenden „Gegebenheit“ der Spontaneität als Gegenspieler gegenüber; auch hier ist der Stoff nicht bloß „leidige Notdurft“, auch hier tritt singuläres Erleben mit Anspruch auf regionale Erfüllung auf.

Noch einmal sei also hervorgehoben, daß mich der Vorwurf einer unmethodischen Grenzverwischung zwischen beiden Gebieten unbekümmert läßt; glaube ich doch, auf dem Wege der Besinnung auf die gemeinsamen Grundlagen weit eher der Scylla des Intellektualismus auszuweichen, als es den Anhängern ästhetischer „Autonomie um jeden Preis“ gegenüber der Charybdis eines gefühlskalten Formalismus gelingt.[3])

---

[1]) H. Cohen. Kants Begr. d. Ästh. S. 170.

[2]) Fr. Kreis. Die Autonomie d. Ästh. 1922. S. 54.

[3]) Lenore Kühn (Ztschrft. f. Ästh. Bd. IV. 16—77) hat von Rickert ausgehend versucht, im Gegensatz zu Kant die Ästhetik als selbständiges Gebiet neben Erkenntnislehre und Ethik zu begründen. In äußerst scharf analysierender Weise zeigt sie, unter der Voraussetzung, daß jedes der drei Gebiete ein selbständiges konstitutiv-teleologisches Prinzip, ein selbständiges Werttelos besitzen muß, wie Kant für die beiden letzten Gebiete ein solches Werttelos aufgestellt hat, während er im Ästhetischen einer Vermengung mit theoretischen (Erkenntnis-) Prinzipien nicht entgangen ist. Sie faßt das ästhetische konstitutive Werttelos als kontinuierliche Formung von Raum und Zeit, nimmt also die ganze transzendentale Ästhetik aus der Kritik heraus mit der Begründung, daß Raum und Zeit im „Theoretischen“ immer nur als Gegebenheit, als Geformtes, nicht als Formung, d. h. als unendliche Aufgabe, als Aufgegebenes, genommen werden könne. Ihre wertmonistische Auffassung erblickt

Indessen wird doch daneben der gemeinsame kontemplative Charakter des ästhetischen wie des theoretischen Wertbereiches zugegeben; es muß uns also doch wohl in erster Linie daran gelegen sein, die Art und Weise zu erforschen, wie sich kontemplative Zuständlichkeit des Bewußtseins im ästhetischen Erleben vollzieht und wie weit sie in dieser Beziehung der theoretischen, in zonennoematischer Erfüllung verlaufenden Kontemplation verwandt ist. Aus solcher Betrachtung müssen sich dann die bedeutsamen Gegensätze methodisch entwickeln.

Nun scheint sich unserem Vorhaben gleich zu Anfang ein sehr naheliegender Gegensatz hindernd entgegenzustellen. Wir hatten allerdings durch unsere Betrachtung gefunden, daß sich kategoriales Evidenzerleben als schöpferische Gestaltung unseres Ich-Bewußtseins vollzieht; wir fanden den Übergang vom originären Objekthaben zu intentionaler Gegenständlichkeit, und wir waren voreilig genug, hier und dort antizipierend von einer Verwandtschaft mit ästhetischem Erleben zu sprechen, wofür wir immerhin bedeutsame Beweggründe namhaft machen konnten. Wir faßten demzufolge den Gegenstand des Denkens und den ästhetischen Gegenstand unter dem höheren Gesichtspunkt einer Gestaltungsnotwendigkeit des Bewußtseins, suchten den Erkenntnisakt als einen immerhin kleinen Teil einer allgemeinen inneren Gesetzesschauung des Urmotivischen zu begreifen, und waren der Hoffnung, daß die „gefühlsmäßige Gewißheit des Überlogischen“, welche jedem ästhetischen Gegenstande „etwas in unendliche Tiefe Weisendes“ verleiht,[1]) auf die Wirksamkeit der alles schöpferische Erleben durchziehenden Synthesis zurückzuführen sei, deren wesenhafter wertschaffender Charakter verdunkelt bliebe, wenn man ihr immer und immer nur die Rolle einer ancilla intellectus zuwiese.

Die Schwierigkeit scheint nun in dem zu liegen, worauf Kant hinweist, daß „Schönheit“ kein „Begriff vom Objekt“ sei und das „Geschmacksurteil“ sich also auch gar nicht auf eine „objektive Realität eines Begriffs“ zu beziehen habe. Wenn aber „Schönheit“ nicht mehr als „Eigenschaft der Dinge“ aufgefaßt werden darf, wenn also von ästhetischer „Gegebenheit“ in diesem Sinne nicht mehr gesprochen werden kann, und es sich nur noch um „ein bloß empfindbares Verhältnis, der an der vorgestellten Form des Objekts wechselseitig untereinander stimmenden Einbildungskraft und des Verstandes“[2]) handelt, so fehlt also dem „Geschmacksurteil“ recht eigentlich, woraus das

in Kants Erkenntnislehre einen unmöglichen Dualismus; vielmehr sie konstruiert ihn hinein, indem sie hier reine Anschauung mit einem Geformten identifiziert, während sie sich schon hier bei Kant als konstruktive Methode bewährt. Wo liegt denn nun in der kontinuierlichen Formung das bestimmende Werttelos anders als in der konstruktiven Methode der Wissenschaft? Man möge doch nur das ästhetische Telos aus Raum und Zeit heraus aufweisen. So wird denn auch das Gefühl als Hilfsprinzip notwendig herangezogen. Aber schon der gequälte Ausdruck „Gefühlsumfassung“ und „Gefühlsfolge“ zeigt den naiven Versuch, etwas durchaus Subjektives mit schlechterdings Objektivem zusammenzubringen. Gefühlsumfassung in diesem handgreiflichen Sinne eines in eine Anschauung hineingesetzten Gefühls genommen, ist ein böser Beschluß dieser sonst so scharf durchdachten, aber leider ästhetisch ganz inhaltsleeren Arbeit. (Man vergl. hierzu Volkelts Kritik. Ästhetik. II. 503 f.)

[1]) Volkelt. System. I. S. 387.

[2]) Ukr. S. 152. (141. Vorl.)

Erkenntnisurteil den Anspruch auf Allgemeingültigkeit nimmt, und es kann von einer Übereinstimmung beider Bewußtseinsgebiete nicht mehr gesprochen werden.

Ohne auf das Problem der ästhetischen Allgemeingültigkeit an dieser Stelle einzugehen, wollen wir noch einen Blick auf die Struktur von Kants ästhetischem Urteil werfen. Der wichtigste Bestandteil, die Bezugnahme auf Objektivität, fehlt ihm von vornherein. Schon deshalb darf hier, wie Cohen gezeigt hat,[1]) gar nicht von einem Urteil, sondern nur von „Beurteilung" gesprochen werden, wie sich denn auch Kant mehrfach dieses Ausdruckes bedient.[2]) Allein der Umstand, daß sein Vermögen „auf Erkenntnis überhaupt" gerichtet ist, rechtfertigt allenfalls den Titel. Man würde sich vergebens fragen, weshalb dieses letzte Asyl für den Urteilsbegriff, jenes „ganze Vermögen" im Spiel der Vorstellungskräfte, mit diesem Namen versehen wird, d. h. was denn noch „Erkenntnis überhaupt" hier heißen soll (denn es kommt ja nicht auf die Erkenntnis als solche, sondern nur auf das mit dem Spiel dieser Erkenntniskräfte verbundene Gefühl an), wenn wir nicht wüßten, daß ihm an der Frage der Mitteilbarkeit liegt, die auf dem Umweg über die theoretische Allgemeingültigkeit und die deshalb allgemein vorfindbaren, „als zum möglichen Erkenntnisse überhaupt erforderlichen" „subjektiven Bedingungen" gelöst werden soll.

Ein lebhaftes Schwanken zwischen psychologischer Analyse und transzendentaler Grundlegung läßt den Begriff des ästhetischen Urteils bei Kant nicht zur Klarheit kommen; auch bei Cohen finden wir das Urteil einmal als „psychologischen Vorgang", dann wieder als Apriori charakterisiert. Kann denn die „Beurteilung", die doch „gar nicht auf das Objekt" geht, sondern nur Beurteilung des Zusammenspiels des „ganzen Vermögens" ist, mit dem Schlichterlebnis im Spiel identisch sein? Die Reflexion muß doch ihren Sinn verlieren, wenn sie nicht Reflexion über etwas, hier also über das Spiel wäre. Das Spiel selbst ist urteilsfremd, erst die Reflexion befindet darüber, ob dieses Spiel Zweckmäßigkeit ohne Zweck ist, d. h., ob erstens die Zwangsläufigkeit fehlt, und zweitens, ob Proportion im Spiel erlebt wird. Das Urteil ist also Beurteilung des freien Spiels; es geht als a priori der Lust voraus, vielmehr es liegt ihr zugrunde. Der Sachverhalt ist also folgender:

Beurteilung ←——— Spiel ———→ Gefühl

Das Spiel kann also nicht mit der Beurteilung identisch sein. Beurteilung und Erzeugung sind nicht dasselbe. Die Beurteilung ist „der Grund dieser Lust an der Harmonie der Erkenntnisvermögen".[3]) Das Spiel hat also eine Instanz bei sich, die darüber befindet, ob sich Lust zum Spiel gesellen soll, ob wir im Spiel vor dem Gegenstand mit Lust verweilen dürfen.

[1]) Kants Begr. d. Ästh. S. 201.
[2]) „Urteil" und „Beurteilung" finden sich auch bei Gottsched gleichbedeutend nebeneinander, bei dem auch die „Urteilskraft" zuerst vorkommt. Über die Genealogie des Ausdrucks „Urteil" in den vorkantischen ästhetischen Untersuchungen vergleiche man das reiche philologische Material bei A. Bäumler. Kants Kritik d. U. Bd. 1. Halle 1923. S. 85 ff.
[3]) Ukr. § 9. 29. S. 56. Vorländer.

Wir gewinnen hierdurch einen Einblick in die intellektualistische Struktur der formalen Geschmacksästhetik.[1]) Es muß ein Rudiment von Erkenntnisanlage und Urteilskraft aus dem Gebiet des Theoretischen herübergenommen werden, um das Problem der „Mitteilbarkeit" zu retten, selbst wenn es auf Kosten des Gefühls gehen soll. Denn es handelt sich gar nicht um Gefühls-, sondern um Mäanderbandästhetik, es handelt sich um den vergeblichen Versuch, die durchaus psychologische Frage nach der besonderen Angelegtheit unseres Sinnesapparates durch transzendentale Erörterung zu lösen.

Diese psychologische Zufälligkeit und Bedingtheit, die mit der Frage nach dem „Schönen" aufs engste verknüpft ist und die jene heillose Verlegenheit gegenüber dem Problem des „Häßlichen" zur Folge hat, geht uns im ganzen Zusammenhang unserer Darstellung grundsätzlich nichts an. Wir fragen lediglich, wie ein Gefühlserlebnis, welcher Art auch immer, zu einem reinen Werterlebnis gesteigert werden kann, wie der in einem Gefühl liegende Wert noematisch zur reinen Erfüllung gebracht, wie er als „echte Ganzgesetzmäßigkeit" des Bewußtseins erlebt wird.

War die Gefahr des Psychologismus in Kants theoretischer Philosophie dadurch abgewendet worden, daß der Begriff der Objektivität als transzendentales Konstitutionsproblem an die Stelle der psychologischen Verursachung tritt, und damit seine methodische Einordnung in das Ganze des Systems erhält, so vermag seine ästhetische Theorie diesem Psychologismus nicht zu entgehen, weil sie im Subjektiven stecken bleibt und die Tatsache der Verursachung als exoterisches Moment stehen lassen muß. Eine noch so scharfsinnige Beschreibung des ästhetischen Verhaltens muß, solange sie es ablehnt, nach Konstituentien im Gegenständlichen zu suchen, lückenhaft bleiben und zur Ergänzung der Lücke an psychologische Orientierung verweisen.

Andrerseits steht jedenfalls fest, daß Kant den Zwang der Gesetzmäßigkeit im Ablauf der Erkenntniskräfte nicht unbedingt als Störungsfaktor im Akt ästhetischen Wohlgefallens ansah. Seine Zweckmäßigkeit ohne Zweck setzte geradezu die immanente Gesetzmäßigkeit als Norm voraus, die in der Gegenständlichkeit der reinen ornamentalen Schönheit ihr sinnliches Korrelat besaß. Ein verschlungenes Ornament von Kurven kann ich mit einem Zweck, also etwa funktionstheoretisch, ich kann es auch ohne Zweck ästhetisch betrachten. Was aber in diesem Beispiel mein Wohlgefallen hervorruft, ist doch auch nur das Entwicklungsgesetz der Kurven, nur daß ich nicht meine Aufmerksamkeit darauf richte oder richten kann. Ob wir nun dieses Gesetz im ästhetischen Schauen nicht sehen wollen oder nicht sehen können, ist belanglos. Jedenfalls erhält das Spiel der Erkenntniskräfte erst dann ästhetischen Charakter, wenn wir ein Funktionsgesetz annehmen zu müssen glauben. Schiller allerdings machte in seinem Spielbetrieb, der die „glückliche Mitte zwischen Gesetz

[1]) Ich kann trotz den Ausführungen Bäumlers (Kants Kr. d. U. S. 94) in den ästhetischen Bestrebungen des 18. Jahrhunderts, deren Abschluß Kants Werk bildet, nur eine „Intellektualisierung", nicht bloß eine „Logisierung" des Ästhetischen erblicken. Die Intellektualisierung war mit der Auszeichnung des Geschmacksproblems als eines ästhetischen Anliegens bereits vollzogen.



und Bedürfnis" darstellt, mit der Theorie vom reinen Spiel Ernst, indem er an die Stelle der auf etwas Konkretes hin funktionierenden Gesetzlichkeit den Zustand der reinen Möglichkeit, der Bestimmbarkeit schlechthin setzte, in der der Mensch gleich Null sei, womit er nun wieder den Fehler beging, daß er das (theoretische) Apriori psychologisch als Prius deutete, als ob der ästhetische Zustand ein neues vorgeburtliches, mit der Erweiterung der Gemütskräfte verbundenes Stadium zu einem neuen Menschentum wäre.

Dieses Erleben von Ganzheit, das Werterlebnis, welches Kant als „Bewußtsein der bloß formalen Zweckmäßigkeit", als Gesamtverhalt des Bewußtseins, als in sich ruhendes Bewußtsein von Proportion unter Absehung vom originären Akt des Vorstellens für das ästhetische Apriori entdeckt zu haben glaubte, vermögen wir nicht mehr als Reservat dieses Gebietes allein anzuerkennen; es ist die Grundbedingung für Evidenzerlebnis in jeder Zone. War erst einmal die Polarität: Rezeptivität—Spontaneität festgestellt, so mußte sich die Gleichsetzung der Spontaneität mit der Produktivität durch Fichte notwendig ergeben. Daß der Unterschied zwischen Rezeptivität und Produktivität nicht grundsätzlicher Natur ist, „daß der Geist immer produktiv ist, indem sein Leben vom ersten Anfange an auf dieses Gestaltenbilden gerichtet ist", und „daß die Kunsttätigkeit in das Gebiet des unmittelbaren Selbstbewußtseins gehöre, — — und die Zusammenstimmung dessen, was er produziert — — eigentlich die Wahrheit ist", diese (an Fiedler anklingende, doch weit über seinen Formalismus hinausgehende) Einsicht hat Schleiermacher seinen ästhetischen Betrachtungen zugrunde gelegt.[1])

b) Über Gefühlsgegebenheit und Gefühlsfundierung.

Erst durch solche Erwägung gewinnt die Problemmasse ihre Gleichgewichtslage zurück, die ihr vom Standpunkt der „Urteilskraft" verloren gegangen war. Der schlichten Originarität des Wahrnehmungserlebnisses, die mit dem Charakter von „absoluter Nähe" die Gegebenheit für den kategorialen Evidenzakt war, stellen wir das schlichte Gefühlserlebnis mit dem gleichen Charakter und der gleichen Forderung gegenüber. Jede Daseinsform ist psychologisch gesprochen für unser Erleben gefühlsbehaftet. „Jede Wahrnehmung", sagt Glogau,[2]) „und jede Erinnerung, ja jeder abstrakte Gedanke und jede praktische Tätigkeit geht niemals auf in die klare und kalte Gleichgültigkeit des Objekts, sondern sie zeigen sich eingehüllt von Gefühlen". Und wie sich das Gedankliche untereinander verknüpft und „konkresziert", so verschmelzen auch die ihm anhängenden Gefühlskoeffizienten zu einem Ganzen und geben dem Eindruck die „geistige Farbe".[3])

[1]) Vorlesungen über d. Ästh. S. 100.
[2]) Gustav Glogau. Abriß der philos. Grundwissensch. Bresl. 1880.
[3]) H. v. Stein. Vorlesungen über Ästh. Stuttg. 97. S. 13. Auch hier wollen wir nicht versäumen, auf die Gedankengänge v. Steins hinzuweisen, denen wir nahestehen. „Jeder wirkliche Gedanke hat sozusagen eine gewisse Gefühlstiefe unter sich, und die Gesamtheit der Gedanken weist auf eine Denkweise, d. h. auf eine Stimmung des ganzen geistigen Bereichs als auf ihren erklärenden Grund zurück". (Goethe und Schiller. Beiträge zur Ästhetik. S. 116.)

Das Gefühlserlebnis ist uns als Bewußtseinsgegebenheit Elementartatsache, es ist, psychologisch ausgedrückt, die emotionale Reaktion bei Gelegenheit eines Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Urteilserlebnisses. Nun ist zum Zweck der weiteren Analyse auf zweierlei zu achten: die Korrelation Gefühl-Gegenstand ist nicht im Sinne noetisch-noematischer Korrelation aufzufassen. Die Gegenständlichkeit des mit dem Gefühlserlebnis verbunden auftretenden und es „verursachenden" Vorstellungsaktes liegt in einer anderen Reihe von Intentionalität. Wenn wir von einem „werten", einem „schönen", „häßlichen" Gegenstand sprechen, so ist das eine psychologisch berechtigte Redeweise, die aber die phänomenologische Untersuchung nicht weiterführt. Daraus ergibt sich zweitens die Feststellung, daß es in unserem Zusammenhang zwecklos ist, eine Klassifikation von Gefühlsgegebenheiten nach ihrer Bezogenheit auf apperzeptive Gegenständlichkeit vorzunehmen, also etwa nach Elementargefühlen (die auf eine „einfache" Farbe, einen „einfachen" Ton gerichtet sind) und Formgefühlen (die auf Beziehungen der Elemente eines Mannigfaltigen gehen) (Lipps), nach Vorstellungsgefühlen (auf Wahrnehmungs-, Erinnerungs-, Phantasievorstellungen bezogen) und Denkgefühlen (mit Objektiven [Urteilen, Annahmen] verbunden) (Witasek). Von intentionaler Bindung kann schon deshalb hier nicht gesprochen werden, weil der Lustwert, auf den es doch bei dieser Klassifikation ankommt, in höchstem Maße variabel ist; weil, wie bereits gezeigt, keine in sich geschlossene Sättigung stattfindet. Ebenso zwecklos ist es deshalb auch, unter diesen so klassifizierten Gefühlen eine Auslese zu treffen, denen die Auszeichnung des Ästhetischen in besonderem Maße zukommt.

Wir müssen also, um klar zu sehen, den Komplex von Gefühlsgegebenheiten von dem sie verursachenden trennen; wir müssen auch mit dem Ausschluß dieser psychologisch interessierenden Zuwendung auf die Betrachtung der Lust und Unlust verzichten, die aus der mehr oder weniger großen Leichtigkeit der Zuwendung folgt.[1]) Hierbei sehe ich auch zunächst von den vergegenständlichten „Gefühlen", den Akten der sogenannten Einfühlung, ab, mit denen wir uns noch später zu beschäftigen haben. Wie auch unsere Stellung zu dem Problem der Einfühlung sein mag, so können wir eine Entscheidung darüber völlig dahingestellt sein lassen, da es sich hierbei jedenfalls nicht um elementare Gefühlsvorgänge handelt, und der Vorgang der Hinausverlegung von Bewußtseinsvorgängen sich auf Gebiete verschiedenster Art (Charakteranlagen, Willensimpulse, Intelligenzstufen) bezieht, wobei wir nur noch in übertragenem Sinne von „Fühlen" sprechen können.[2])

Um also rein eidetisch Gefühlsgegebenheit, mit der wir teilnehmend; oder Gefallen oder Mißfallen äußernd einem Komplex von Gegenständlichkeit zugewendet sind, zu erfassen, schalte ich die konkrete Wahrnehmungsschicht (rein zum Zwecke einer vorläufigen Beschreibung) aus, d. h., ich nehme die ein Wahrnehmungsnoema „überdeckende

[1]) Lust und Unlust werden auch von Volkelt entschieden von den mit ihnen verbundenen Gefühlen getrennt. „Lust und Unlust ist Gefühlston, aber nicht selbst Gefühl." Ästhetisches Bewußtsein. S. 68. cf. Syst. d. Ästh. I. S. 181 ff.

[2]) cf O. Külpe. Grundlagen d. Ästh. Lpzg. 1921. S. 97.

Schicht des Wertens", als reine Wertobjektivität oder reinen Wertverhalt zurück. Ich brauche dabei nicht zu befürchten, daß das aus dem Wahrnehmungsnoema uns als „Fülle" entgegentretende kunsttheoretisch bedeutsame Element zu kurz kommt. Denn hier, bei der schlichten Wesensbeschreibung von Gefühlsgegebenheit genügt der Hinweis, daß diese Fülle, welche vorläufig noch völlig problematisch bleibt, durch das Gefühlserlebnis „hindurchleuchtet". Daß hierdurch das eigentliche, in dieser „Fülle" ruhende Problem des Ästhetischen noch gar nicht berührt wird, ist zweifellos.[1]) Aber erst, wenn wir uns mit dem Wesen von Gefühl in seiner eidetischen Isolierung beschäftigt haben, kann das Problem hervortreten, das in der Verbindung mit der Fülle zum eigentlichen Problem der Ästhetik wird.

Fest verkettet mit dem gegenständlichen Motiv erscheinen uns die Ernstgefühle. Aber auch wenn wir von dem Motiv völlig absehen,[2]) so besitzt das Ernstgefühl einen besonderen Grad der Klarheitsstufe, durch den es sich unmittelbar charakterisieren läßt. Wie der Wahrnehmungsakt schlichter Originarität erscheint das Erlebnis von Ernstgefühl in „absoluter Nähe". Das Gefühl „hat" uns, es erfaßt unsere ganze empirische Zuständlichkeit in einer solchen Weise, daß wir von einem „Drinstehen" im Gefühl, von einem thetischen Gefühl sprechen können. Bin ich von „wirklicher" Trauer, Furcht oder Sehnsucht erfüllt, so ist mein Ich-Bewußtsein auf die Gegenwarts-„Fülle" des Emotionellen in solcher Bestimmtheit von Intentionalität gerichtet, die noetisch-noematische Bindung ist eine so ausschließliche, daß sich meine Bewußtheit in dieser Weise von Konkretion völlig erschöpft.

Dieses originäre Stehen im Gefühl ist natürlich aufs allerbestimmteste von dem kontemplativen Ruhen im Gefühl zu unterscheiden, das nach Richard Hamanns Gesetz der Isolation des Erlebnisses zum eigentlichen ästhetischen Zustand führt. Hierdurch soll nicht der passive Zustand des Beherrschtseins durch das Gefühl, sondern die gleichsam zeitlose Zwiesprache mit ihm bezeichnet werden. Erlebe ich ein Gefühl in der Weise, daß mich als empirisches Subjekt das Motiv unmittelbar „nichts angeht", daß ich Wirklichkeit ohne Beeinträchtigung des Gefühls ausschalten kann, so zeigt sich deutlich eine Lockerung des noetisch-noematischen Komplexes, ein intentionaler Kern, dem wir fühlend zugewendet sind, und ein Hof, der über die einstrahlige Bindung hinausflutet. Dieses über das gegenständliche Gefühl hinausgehende Etwas steht nun zu dem Gefühlskern in einer eigentümlichen Beziehung. Es ist nicht selbst wieder Trauer, Grauen, Sehnsucht, sondern ein die besondere Zuständlichkeit unseres Ich-Bewußtseins ausdrückendes Totalgefühl, welches den aus ihm herauswachsenden Einzelgefühlen eine besondere Tönung verleiht, aber nicht selbst als einfache Komplexion dieser Einzelgefühle aufgefaßt werden kann. Dieses Totalgefühl, welches sich auch im außerästhetischen

[1]) Husserl. Ideen. S. 198. „Und wieder ist wohl zu beachten, daß zum vollen „Sinn" des Wertens das Was desselben mit der ganzen Fülle, in der es in dem betreffenden Werterlebnis bewußtes ist, gehört, und daß die Wertobjektivität in Anführungszeichen nicht ohne weiteres das volle Noema ist."

[2]) Daß emotionelle Erscheinungen auch scheinbar völlig motivlos (wenn auch natürlich nicht ursachlos) auftreten können, zeigt die Musik.

Zustand im Erleben von Einzelgefühlen unbestimmt anmeldet, durch schöpferische Synthesis zur Gestaltung zu bringen, ist die Aufgabe der Kunst.

Jedes Schlichterlebnis trägt in der ungeschiedenen Masse seiner mit „absoluter Nähe" mein Ich-Bewußtsein erfüllenden Aktualität die mannigfaltigsten Keime zu schichtenmäßiger Ganzheitsfundierung. Sache des Erkenntnisprozesses ist es, nach Ausschaltung der gefühlsmäßigen Koeffizienten die originäre Intentionalität des Wahrnehmungsaktes in der Region „Wissenschaft" zum noematischen Ganzheitserlebnis zu bringen; Sache der Kunst, unter Einklammerung wesentlicher kategorialer Interessen für das intensive Erleben Gestaltungsnotwendigkeiten für ein Gefühlserlebnis zu schaffen. Als originäre Gegebenheit finden wir hier den Komplex gegenständlicher Gefühle vor. Aber der in dem Haben von Gefühlen liegende Forderungscharakter ist nicht etwa in der einstrahligen Richtung auf deren Gegenständlichkeit zu denken; nicht also so, daß Ästhetik sich als Gefühlsveredlungs- und Gefühlszüchtungslehre zu bewähren hätte, wie es vielfach noch immer angenommen wird. Auch hier wird sich feststellen lassen, daß sich von dem Gerichtetsein auf gefühlsmäßige Gegenständlichkeit ein nichtgegenständlicher Parameter abhebt und sich als Spannungsmoment des reinen Ich-Gefühls, als etwas Stimmunghaftes mit einer gewissen regionalen, aber noch nicht ausgeprägten Tönung anmeldet, dessen zonennoematische Gestaltung die schöpferische Aktivität auf den Plan ruft. Jede ernsthafte Kunstbetätigung hat also nichts zu tun mit einem oberflächlichen Spielenlassen der Einbildungskraft, nichts mit der Realisierung eines irgendwoher genommenen Schönheitskanons, nichts mit unserem recht wandelbaren Gefallen, nichts mit dem Kunstgegenstand um seiner selbst willen. Sie sucht mit der Gegebenheit der Daseinsform die ästhetische Wirkungsform zu verschmelzen, wodurch die zonennoematische Erfüllung unseres stimmunghaften Erlebens gewährleistet wird.[1])

Es geht wohl schon jetzt aus unseren Betrachtungen mit Deutlichkeit hervor, daß wir der Frage, ob es sich in der Kunst um eine besondere Gattung ästhetischer Gefühle handelt, im allgemeinen ablehnend gegenüberstehen. Diese Erklärung erleidet indessen insofern eine Einschränkung, als Gefühlsgegebenheiten mit dem Charakter von „absoluter Nähe" gemeinhin als ästhetisch spröde angesehen werden müssen. Wenn es sich um ein absolutes „Drinstehen" im Gefühl handelt, wenn also das Gefühl mit entschiedenem Affektcharakter versehen ist, so wird mit-

[1]) Wenn H. Bergmann (Untersuchungen zum Problem der Evidenz der inneren Wahrnehmung. 1908) jedes Haben von Empfindungen und Gefühlen ohne weiteres als evident bezeichnet, so kann ich mich hiermit nicht einverstanden erklären. Das Erleben von Stimmungsschichten ist, wenn es zunächst nur im Sinne des Angenehmen, sogenannt Schönen, Schwebend-Schmeichelnden geschieht, wohl wahrgenommenes aber noch nicht evidentes Bewußtsein. Die Evidenz gelingt erst im Schauen des ästhetischen Gegenstandes, im Vollzug der ästhetischen Synthese. Ich erkläre also, daß ein psychisches Phänomen sehr wohl erlebt werden kann, ohne doch Evidenzcharakter zu besitzen, und glaube, daß alle Unklarheit und Unsicherheit in der wissenschaftlichen Behandlung der Ästhetik darauf zurückzuführen ist, daß man sich über das eigentliche Evidenzproblem des ästhetischen Erlebnisses noch nicht klar geworden ist.



unter, wie gezeigt werden soll, das Bewußtsein regionaler Zuständlichkeit sich überhaupt nicht einstellen, womit die ästhetische Indifferenz unzweideutig vorliegt. Daraus darf nun nicht gefolgert werden, daß jedes mit absoluter Nähe auftretende Gefühl ästhetisch unbrauchbar ist. Es gibt Kerngefühle einer Erlebnisschicht, die nach Schillers Ausdrucksweise dem Komplex des „Naiven“ angehören, welche im höchsten Maße ästhetisch wertvoll sind. Wenn auch bei ihnen von einem „Drinstehen“ gesprochen werden muß, so muß es doch mit der Einschränkung geschehen, daß sich hier jedenfalls ein regionaler Stimmungskoeffizient anmeldet. Die Bedingungen dafür, daß dieser ästhetisch wertvolle Koeffizient überhaupt auftritt, liegen nun überhaupt nicht in der Struktur des Gefühls als solchem, sondern in seinem Verhältnis zu dem gefühlsverursachenden Gegenstand, und es ist ein altes, vielerörtertes Problem der Ästhetik, die ästhetische Einstellung zum Gegenstand zu untersuchen. Man erblickt in einer besonderen Einstellung unseres Bewußtseins zum Gegenstand das Hauptkennzeichen des ästhetischen Verhaltens und bedient sich besonderer Ausdrücke, wie Kontemplation (Kant, Külpe u. a.), ästhetische Betrachtung (Lipps), Fernstellung von Ich und Gegenstand (Moritz Geiger), wonach dann also aller ästhetische „Genuß“ Betrachtungsgenuß[1]) wäre. Nun besteht auch für uns kein Zweifel, daß wir dieses „schwer zu fassende“ Erlebnis als conditio sine qua non für den ästhetischen Akt betrachten; es ergibt sich aus dem Gesagten von selbst. Wir würden sagen: zur regionalen Fundierung von Gefühlsgegenständlichkeit ist Durchstreichung von Hier-Jetzt-Gegebenheit, ist die Einklammerung des gesamten empirisch-kausalen Erlebnishintergrundes allererst notwendig. Mit dieser notwendigen, aber noch keineswegs hinreichenden Bedingung ist nun aber noch gar nichts zur Bestimmung des Wesens vom Ästhetischen beigebracht. Wohl ist damit soviel gewährleistet, daß das Stimmunghafte in seiner Stringenz deutlicher, fordernder erlebt wird; ob es aber über diese Stringenz hinaus auch die Möglichkeit für Erfüllung in sich trägt, bleibt noch dahingestellt.

Wir wissen, daß auch Herder zu dem Gegensatz zwischen ästhetischen und außerästhetischen Gefühlen Stellung genommen hat. Seine Entscheidung, daß in den niederen Sinnen „Subjekt und Objekt in der Empfindung gleichsam eins“ werden, während in den höheren Sinnen ein Auseinandertreten zwischen Gegenstand und Ichheit, ein Hingelenktsein vom Ich auf den Gegenstand stattfindet, betrifft zwar zunächst die rein physiologische Scheidung der Sinnesarten, wird aber dann allgemein bei ihm zum Kriterium für das „Interesse am Schönen“. „Vermöge des Wesens, das mich aus mir selbst setzt, indem es sich mir aneignet, vergesse ich meiner“[2]). Hier wird also der Unterschied der ästhetischen und außerästhetischen Einstellung deutlich gesehen und ausgesprochen, hier wird aber zugleich der Grund für das Vorurteil gelegt, als ob bei dem Akt des „Betrachtungsgenusses“ alles, was sich an Zustandsgefühlen im Bewußtsein miteinstellen könnte, als außerästhetisch beiseite zu lassen wäre. Es wird also im allgemeinen die Meinung vertreten, als ob die

[1]) cf. Moritz Geiger. Beiträge. S. 66 ff.

[2]) Herder. Kalligone. cf. Günther Jacoby. Herders und Kants Ästhetik. Lpzg. 1907. S. 107.

eigentliche ästhetische Betrachtung, bei der ich in „Außenkonzentration" auf den Gegenstand hinsehe, zu unterscheiden sei von einer ästhetisch belanglosen Einstellung auf „Innenkonzentration". „Genieße ich Musik etwa in Innenkonzentration", sagt M. Geiger[1]), „so steht die Musik außerhalb meiner Einstellung. Ich genieße nicht eigentlich den Gegenstand. Die Musik erregt meine Stimmung und ich bin konzentriert auf meine Stimmung, nicht auf den Gegenstand". Auf Grund dieser Meinung gelangt Geiger zu dem Ergebnis, daß „Innenkonzentration" „nie echten künstlerischen Genuß" ergibt, „niemals Genuß, der sich auf den speziellen Eigenheiten des Kunstwerkes aufbaut".

Die phänomenologische Wesensschauung muß versuchen, an dieser Stelle, wo die Entscheidung auf des Messers Schneide liegt, noch tiefer zu schürfen und noch peinlicher zu sondern. Wir müssen uns fragen, ob das, was wir als Stimmung vor einem Kunstwerke erleben, nicht in einem engeren, wesenhafteren Verhältnis zu diesem steht, ob nicht zwischen dem schlichten Wohlsein in Stimmung und dem kritischen, stimmungslosen Expertenstandpunkt das eigentliche ästhetische Stadium vielmehr in der Mitte liegt. Wir werden uns fragen müssen, ob sich nicht im Kunstwerk gegenständliche Kennzeichen für die Verursachung von Stimmung finden lassen, ob nicht diese Kennzeichen als wesentliche Bedingungen für das Ästhetische in ihm angesehen werden müssen. Der Zustand der Stimmung muß dabei als Zustand des ästhetischen Sichfindens in einer bestimmten Sphäre des Bewußtseins um vieles genauer umrissen werden, als es die psychologisch orientierte Ästhetik mit dem Wort „Stimmung" zu bezeichnen pflegt. Denn hier betrachtet man die Stimmung als das Ungewiß-Schwebende, Keimhaft-Lyrische der Seele, das uns ahnungsvoll umfängt, das aber noch durch keine Synthese zu einem Fest-Inhaltlichen geworden ist, jenes Durcheinander von Gedanken, Phantasien, vagabundierenden Gefühlen, die, wie Dessoir aus den Selbstbeobachtungen von Versuchspersonen festgestellt hat, nicht am Kunstwerk haftet, sondern von ihm nur freigemacht wird, und nun divergierend nach allen Seiten strahlt.

Stimmung in dem von uns gemeinten Sinne hat auch nichts zu tun mit dem eigentlichen Zustandsgefühl, das nach starken emotionellen Erlebnissen nachklingend in uns aufsteigt, wenn wir diesen Erlebnissen in der Erinnerung zugekehrt sind. Anklänge an das von uns Gemeinte lassen sich allerdings psychologisch auch hier nachweisen. Wenn ich etwas Ärgerliches, Beschämendes erlebt habe, so erhält die „Ablaufsweise des psychischen Geschehens"[2]) eine besondere Rhythmik oder Tönung, in welche neue hinterher folgende Erlebnisse eingetaucht erscheinen. Trotzdem ist die Stimmung völlig gegenstandslos; sie haftet weder an dem verursachenden, noch an dem gegenwärtigen Erlebnis, sie ist lediglich ein undefinierbares Gefühl meiner gesamten seelischen Verfassung, die sich von der hier gemeinten ästhetischen Stimmung besonders durch die trübe und chaotische Bewegtheit unterscheidet. Wenn man das Wesen von Stimmung durch formelhafte Prägungen, wie wehmütig, rührend, quälend, fröhlich u. dergl. begrifflich zu umschreiben glaubt, so hat man das darin

[1]) Geiger. Beiträge. S. 70/71 u. 72.
[2]) Th. Lipps. Grundl. d. Ästh. 3. A. Lpzg. 1923. S. 220.

liegende Problem noch gar nicht erkannt. Denn man trifft mit diesen Bezeichnungen immer nur die in Gefühlsgegenständlichkeit emportreibende emotionelle Dynamik subjektiver Stimmung, man sieht bloß Stimmung im Reaktionszustand, wie man Luft in der Glühhitze zu sehen glaubt. Darüber aber wird vergessen, daß alles Stimmunghafte, wo immer es auch auftreten mag, ein Zusichselbstkommen unseres Ichbewußtseins ist, ein von aller Gegenständlichkeit abgelöstes Gefühl von Persönlichkeit; daß es also nicht sowohl das auf Äußeres reagierende Wehmütige, Rührende usw. ist, das der Stimmung Wert verleiht, sondern die im Wehmütigen aufkeimende Ichbesonderung, die, so sehr der emotionelle Vorgang den Charakter des Zerfließenden, Unbestimmten trägt, über das Empirisch-Subjektive hinaus den Anspruch auf Beständigkeit und Selbständigkeit macht. Im Zittern und Flattern empirischer Stimmung versucht das zeit-räumlich an Gegenständlichkeit gefesselte Subjekt sich selbst in seiner unwiederholbaren Besonderung zu erfassen, sein Wesen verlangt nach Gestaltung und Erfüllung in transsubjektiver Individuation.

Von dem Bewußtsein einer solchen Ichbesonderung in der Stimmung ist bei psychologischer Behandlung des Problems nicht die Rede, und das durch Ausdrücke wie wehmütig, heiter, gemütlich bezeichnete empirische Stimmungsgefühl steht, was den Grad der Ichbezogenheit betrifft, an Bestimmtheit noch unter dem einfachen gegenständlichen Gefühl. Es steht weder in einer festen Relation zur Gegenständlichkeit, noch wird es, wie Antonin Prandtl richtig bemerkt, „als ausschließlich meine Stimmung" empfunden[1]). Es legt sich in lockerer Schichtung um den Gegenstand der Stimmungsverursachung und strahlt über ihn hinaus auf die Umgebung. Als Zustandsgefühl wird es andererseits wieder als unzweifelhaft ichzugehörig erlebt, nur daß der emotionelle Charakter des Zustandes das Icherlebnis völlig überdeckt. Nicht das psychologische Problem interessiert uns hier, wie Einfühlung von solcher Art Stimmung zustande kommt. Ob ein Gegenstand Stimmung „hat", d. h. ob er ohne weiteres mit stimmunghaftem Ausdruckscharakter auftritt, oder ob ich diesen Ausdruck erst als meine Stimmung erlebt haben muß, interessiert hier nicht; sondern allein das Immanenzproblem der Stimmungsgestaltung, der Klärung und Formung des mit ihm verbundenen Icherlebnisses.

Der Sinn der Kunst kommt in der Aufgabe zum Ausdruck, durch regionale Fundierung und Ganzheitseinordnung von Gefühlserlebnissen das Wesen und den Wert von Persönlichkeit zur Evidenz zu bringen. Schöpferische Stimmung entspricht also dem Erleben einer bestimmten eindeutig gestalteten seelischen Intensität, einem gewissen Rhythmus gesteigerten Seins, wie er etwa in jedem Goetheschen Gedicht als Realität von uns empfunden wird. Das Grundproblem des Ästhetischen verdichtet sich gleichsam in zwei Brennpunkten: in dem des Stimmunghaften und des Schöpferischen. Nach diesen beiden Gesichtspunkten muß die Grundlegung der Ästhetik vorgenommen werden, damit sich das Gefühlserlebnis einer fundierenden Ganzheit einordnen lassen kann. Und wie das Stimmunghafte seiner psychologischen Unbestimmtheit entrissen werden muß, wie auch das Schöpferische nicht so von ungefähr auftaucht,

---

[1]) Th. Lipps, a. a. O. S. 220.

so muß auch zwischen beiden Grundmomenten des Ästhetischen nach einer gegenseitigen Verbindung aus allgemeinen Strukturgesetzen des Bewußtseins gesucht werden. Alles, was an Erlebnisinhalten gefühlsmäßiger Art ästhetisch wertvoll sein soll, muß sich nach diesen beiden Richtungen ausweisen lassen, daß es einmal auf einen eindeutig gefühlsbetonten Seelenbereich, auf eine regionale Ganzheit hindeutet und andererseits aus dieser regionalen Ganzheit das Urmotivische für schöpferische Synthese im Gegenständlichen nimmt. Man spricht von der Schönheit einer Form, und vom Genuß eines Gestalteten, man spricht von Einfühlung solange, als man das ontisch-starre Produkt des Schöpferischen nur in ästhetischer Kontemplation und Fernstellung glaubt genießen zu können; wendet man aber den Blick auf den lebensvollen Bewußtseinsstrom, in dem das Ästhetische sich entwickelt, so zeigen sich seine Wurzeln als ungeteilt in unserer Seele wirkend.

Ich gestehe, daß ich mit der vom Seelischen losgelösten Objektivität eines Kunstwerkes nichts anzufangen weiß, daß es mir niemals gelingen würde, es in mein ästhetisches Erleben einzubeziehen, daß ich mir aber umgekehrt sehr wohl zutraue, das künstlerische Produkt als Resultat und Wirkungsweise der beiden Quellströme meines Bewußtseins ästhetisch zu werten. Das Kunstwerk ist für mich kein Leichnam, ist grenzenloses künstlerisches Leben, das seine Kräftestrahlen in mein Bewußtsein hineinsenkt und in mir selbst das Schöpferische freimacht. Das Schöpferische erhält Sinn und Leben durch seine gestaltende Arbeit des Stimmunghaften. Seine Eigenart beruht in einer besonderen Synthese vorauseilender seherischer Formgebung. Es handelt sich also um eine Funktion des Bewußtseins, die mit dem Wort „Phantasie" ebenfalls nicht bestimmt genug beschrieben wäre, da wir hierunter gewöhnlich ein triebhaftes, träumerisches Ins-Weite-Schweifen, ein richtungsloses Sich-Treiben-Lassen des Gemüts verstehen.

Selbst wenn wir mit Diltey im Hinblick auf Goethe die dichterische Phantasie „ein unwillkürlich gesetzmäßiges, vom gewöhnlichen Leben und dessen Zwecken losgelöstes Schaffen aus der Fülle der seelischen Kräfte" nennen wollten[1]), so steht uns doch ihre objektivierende Tendenz auf die Formung eines Was, eines Erlebnisses störend im Wege. Wäre es der Kunst nur um höhere Formung von Wirklichkeitserlebnissen, um produktives Gestalten aus Lebensbezügen zu tun, so bliebe sie, so sehr sie auch dabei seelische Zuständlichkeit zum Ausdruck brächte, immer nur in konkreter und individuell schwankender Beziehung zur Gegenständlichkeit des empirischen Erlebens stehen, und an eine normative Aufschließung ihres Wesens wäre nicht zu denken. Hinter dem empirischen Charakter des Erlebnisses steht das aus jenem sich ablösende allgemein Stimmunghafte, das auch nach Einklammerung des Erlebnisses in der Seele zurückbleibt und als Gesamttönung des Gemütszustandes von anhaltender Konstanz ist. Erlebnis und Stimmungstönung treten selbstverständlich stets aufs innigste miteinander verbunden auf, und es wird dabei bleiben, daß die Evolutionen des Gemüts aus starken Lebensbeziehungen und bedeutsamen Objektivitäten ihren Ausgang nehmen.

[1]) Das Erlebnis und die Dichtung. 8. A. S. 193.

Aber schon die Tatsache müßte bedenklich stimmen, daß die Erlebnisreihe und die Reihe seelischer Spannungsgefühle niemals auch nur vorübergehend in fester Bindung verharren, und daß alles Naturhafte jederzeit mit veränderlichem stimmungsbetontem Parameter erlebt wird. Aus diesem Grunde kann also phantasievolle Formung des Erlebnisses niemals Endzweck der Kunst sein. Das Erlebnis wird dem schöpferischen Genius nur als Mittel dienen, um die Grundgesetzlichkeit einer Seelenschicht zur Gestaltung zu bringen. Erst die weiteren Ausführungen werden die Rechtfertigung dafür erbringen, daß die rein begriffliche Spaltung der seelischen Aktivität nicht auch wieder im Sinne eines objektivierenden Dualismus zu verstehen sei; daß es uns bei der Untersuchung der schöpferischen Funktion nicht auf ein Schaffen an etwas ankommt, sondern daß vielmehr die Zuständlichkeit der Aktivität mit dem Stimmunghaften durchaus identisch ist. Forma formans und forma formata, in diesem Sinne genommen, sind für uns ein und dasselbe.

Das Wesen ästhetischer Stimmung hat Heinrich v. Stein mit großer Klarheit und künstlerischem Empfinden erkannt. „Ein Kunstwerk — hat Stimmung, wenn es eine gewisse Ganzheit des Seelenlebens zum Ausdruck bringt."[1]) In diesen Worten steckt das Prinzip des ästhetischen Erlebens, das wir methodisch auszubauen versuchen. Auch wir sehen in der Stimmung „das innere Prinzip der Form". Auch wir sind der Überzeugung, daß aus der Ganzheit losgelöste Gefühle „nur eine partielle Erregung an der Oberfläche hervorrufen, nicht aber das Ganze des Gemüts in seinen Tiefen bewegen können". Das schöne Gleichnis, daß das Orchester und in weiterem Sinne jede Kunst überhaupt „das Gefühl des Einzelnen auf den Boden des allgemeinen Menschlichen" stellt, „aus dem jenes sich erhebt wie eine Welle aus dem Meere" und es „zum abgeschlossenen Ganzen" erweitert, soll uns richtunggebend voranleuchten. Mit diesem Problem suchen wir die ebenfalls von H. v. Stein ausgesprochene Forderung zu verschmelzen, daß „das stimmungsvolle Kunstwerk stets Individualität besitzen" muß.

4. Zur Problematik ästhetisch-phänomenologischer Strukturen.

a) Das Zonenbewußtsein.

Der Unterschied zwischen Ding und Bedeutung, zwischen Beobachtungsinhalt und Form des Gesetzes, wie er durch die Fragestellung Galileis für den Fortgang der exakten Wissenschaften bestimmend geworden ist,[2]) betrifft den Gegensatz, der sich uns zwischen originärem Wahrnehmungsakt und Ganzheitsbewußtsein, zwischen Gegebenheit oder Vereinzelung und repräsentativer Einheitsform oder regionalem Noema darbot.

Das eigentliche Wesen dessen, was ich als Zonenbewußtsein bezeichne, das spezifische Bewußt-Sein der unsere Ichheit ganz und gar im Evidenzerlebnis erfüllenden Funktion, ist sowohl in seinem Verhältnis zu sich

[1]) Vorlesungen über Ästhetik. Stuttg. 1897. S. 54 ff.
[2]) E. Cassirer. Das Erkenntnisproblem. I. S. 386.

selbst, wie im Verhältnis zu seiner Intentionalität etwas so Unerhörtes, daß es sich jeder unmittelbaren rationalen Deskription entzieht. Schon deshalb, weil es in seiner reinen Zuständlichkeit nicht selbst wieder Gegenstand für Intentionalität werden kann. Wir müssen uns, um überhaupt zu einer gewissen Nomenklatur solcher Ganzheitserlebnisweisen zu gelangen, mit der Beschreibung zonennoematischer Struktur und mit der Feststellung ihrer Beziehungen zum originären Erlebnis begnügen, — und dies allein wird für uns von fundamentaler Bedeutung sein —; wir urteilen dann auf Grund dieser Betrachtungen vielleicht schärfer über die Möglichkeit oder Gültigkeit erlebter Zusammenhänge; wir vermögen zu unterscheiden, wo stückhaftes oder wo regionales oder Ganzheitserleben vorliegt, oder können aus der besonderen Tönung des intentionalen Kernes wichtige Rückschlüsse auf den noetischen Teil von Ganzheitserleben ziehen; wir erfahren aber nichts über den Grad der Innigkeit der Verschmelzung, der dem Erlebnisvorgang seinen einzigartigen irrationalen Charakter gibt. Die Einstrahligkeit des analytischen Verknüpfungsprozesses und die Cartesische Evidenz des Habens von klaren und deutlichen Vorstellungen kann der deskriptiven Analyse restlos zugänglich gemacht werden. Bei diesen linearen Prozessen stückhaften Denkens vermag sich Noema und Noese in fortwährendem Wechsel abzulösen, hier liegt das Korrektiv am Anfang des Prozesses, in der widerspruchsfreien Wahrnehmung von Gegebenheit, hier besteht Evidenzerlebnis in einem Fürwahrhalten, in einem keimhaften Anmelden von zonenhaftem Tiefenerleben, das noch ohne Erfüllung bleibt. Mit aller Entschiedenheit muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß der Hinweis auf die gegenseitige Ablösung von διαίρεσις und συναγωγή, von Trennnung und Verknüpfung noch nicht genügt, um den andersdimensionalen Begriff von regionaler Evidenz klarzulegen und die Andersbestimmung von Synthesis gegenüber der Reihe schlichter Thesen deutlich zu machen. Denn Trennung und Verknüpfung „west“ auch in jedem einstrahligen Verknüpfungsakt, ohne daß doch die „explodierende“ Verknüpfungsart berührt ist, die sich in dem schöpferischen Herausspringen aus der Reihe kundtut. So erscheint es uns auch noch nicht ausreichend, den Vorgang einfach als „Bedingungszusammenhang“ zu charakterisieren, in welchem das bloße „Was“ in die Form des „Weil“ verwandelt wird,[1]) da das „Weil“ immer noch den Charakter von Singularität und Einstrahligkeit besitzt. Unberücksichtigt bleibt hierbei das „Wie“ des regionalen Zusammenhanges, der Grad der Klarheitsfülle der Einordnung, die verschiedenen noetischen Modifikationen der Gegebenheit gegenüber, welche dem Evidenzerleben ein vom Prinzip des zureichenden Grundes allein nicht bestimmbares eigenartiges Gepräge geben. Es kommt nicht so sehr auf den „Inhalt“ im Bewußtsein von Ganzheit an, als vielmehr auf die „Haltung“ des Bewußtseins in Richtung auf Ganzheit. Denn im Sinne eines „Inhalts“ von Ganzheitserleben zu sprechen, erscheint uns absurd, weil Ganzheit, so genommen, niemals „Inhalt“ werden kann, weil es sich immer nur um „Grenzenlosigkeit im Fortgange“ handelt.

---

[1]) E. Cassirer. Philosophie der symbolischen Formen. II. S. 45.

Ich wähle etwa als Beispiel eine Gegenständlichkeit in sinnlicher Wahrnehmung, mit der ich in apriorischer Raumfundierung jenen noetischen Kern verbinde, der unter der Bezeichnung „Satz des Thales" für mich Erlebnisevidenz wird. Was durch diese Kern-Fundierung in apriorischer Raumfunktion in mir gerichtet wird, besteht nicht bloß in dem Bewußthaben dieser singulären Funktion. Dann bliebe es pure Gegenständlichkeit, der gegenüber von Erlebnisevidenz überhaupt nicht gesprochen werden könnte. Vielmehr ist diese Kernform, bildlich gesprochen, nur der Fluchtpunkt für das Zusammenstrahlen von Erlebnisfäden in einer Region: euklidisches Raumbewußtsein. Seine Intentionalität ist eben mehr als bloße Setzung von Dinglichkeit, sie macht ihn zum „Gegenstand der Erzeugung", wandelt seine Gegenständlichkeit in eine ordnungsschaffende Dynamis innerhalb der Erlebnisregion apriorischer Raumstruktur oder sie stellt den funktionellen Ausdruck dar für die Eigenart schöpferischer Synthesis, durch welche das Bewußtsein in selbsttätiger Fundierung seine regionalen Kräfte richtet. Die regionalen Zusammenhänge, welche dabei als zum Evidenzbewußtsein gehörend miterlebt werden, können zwar in logischer Zergliederung auf einer höheren Reflexionsstufe bis zu ihrem Ursprunge verfolgt werden; das Wie dieser Zusammenhänge, die Intensität in ihrem Evidenzerleben, d. h. das Totalitätsbewußtsein des Erlebens einer Zone versagt sich solcher Betrachtung.

Selbstverständlich ist hier der Verdacht zu vermeiden, als ob psychologische Momente herangezogen werden sollen. Nicht davon also ist die Rede, daß ein wissenschaftlicher Geometer beim Denken an den Satz des Thales einen weit größeren Komplex von gesetzmäßigen Zusammenhängen der räumlichen Struktur miterlebt als ein Anfänger und aus solchem Grunde ein lebhafteres Evidenzerleben besitzt. Nicht die Quantität, vielmehr die Qualität kommt in Frage, und diese Qualität oder Intensität liegt für das erlebende Ich in der intentionalen Form verborgen, ohne doch für einen äußeren Akt der Reflexion greifbar zu werden. In der Geometrie findet sich eine Fülle von Beispielen solchen gesteigerten komplexiven Evidenzerlebens. Ich denke etwa an die Tiefenunterschiede des Einsichtigwerdens in der Theorie der Kegelschnitte, wie sie sich ergeben, wenn ich mit derselben Gegenständlichkeit „Ellipse" einmal die funktionale Form der Mittelpunktsgleichung, ein anderes Mal die Scheitelgleichung verbinde. Das Konkretum ist in beiden Fällen das gleiche. Das durch die funktionelle Form gebundene Evidenzerlebnis des regionalen Zusammenhanges ist im ersten Fall an einen beschränkten, lediglich durch die Art „Ellipse" bestimmten Horizont gebunden; im zweiten Fall vertieft und verdichtet es sich auf das Erleben der Gattungszusammenhänge „Kegelschnitt überhaupt". Die Geometrie der Lage erhält ihre Bedeutung in dem Prinzip der Dualität und führt dadurch zu einer ungeahnten Vertiefung solcher Zusammenhangerlebnisse im Zonenbewußtsein: euklidischer Raum. In der Stereometrie gibt die Gegenständlichkeit „Prisma", bezogen auf die funktionale Form des „Zentralkörpers" den Anstoß zu tieferer Fundierung u. s. f. Die Evidenz eines mathematischen Satzes wird also erlebt, wenn er als Funktion zum Ganzen erkannt ist, wenn seine „dynamische funktionale Beziehung mit

dem Ganzen"[1]) erlebt wird. Die Weise seiner Einordnung wird also selbst zu einer Funktion von Ganzheit, die Ganzheit „west" funktionierend in ihm, so daß hier Arten von Einordnungsintensität erlebt werden, die etwas ganz anderes bedeuten, als Bewußtsein von inhaltlicher Mengenhaftigkeit. Was hier phänomenologisch zum Problem steht, liegt zu einem Teil in Kants Bemerkung über die Verschiedenartigkeit der stimmunghaften Proportion nach der Verschiedenheit der Objekte beschlossen. Das Proportionieren noetischer Funktionen ist im Sinne von spezifischer Verschmelzungsintensität zu denken, und es muß besonderer Untersuchung überlassen bleiben, einzelwissenschaftliche Phänomene auf die Intensität ihres regionalen Verschmelzungscharakters zu untersuchen.

„Gegebenheit" als solche würde uns also niemals interessieren, wenn sie sich als nacktes Sosein anmeldete und als dieses Sosein mit anderen als Einzelnes mit Einzelnem zu einer „Bildgesamtheit" zusammengeschlossen werden sollte. „Hier sieht zwar nur und glaubt zu sehen das leibliche Auge: Existierendes im Verhältnis zu anderem Existierenden schiebt sich in das Gesichtsfeld. Aber hinter unserem Sehen, das Daseiendes erblickt, regt es sich wie ein Sehenwollen aus tieferen Tiefen. Um unser Gesehenes webt sich die Forderung der Gültigkeit, deren Sinn wir noch nicht verstehen, solange wir im sinnlich Gegebenen hängen bleiben, bis das Ewigkeitsauge des Verstandes erwacht."[2]) Die Gegebenheit, sage ich also, würde nicht interessieren, wenn sie nicht mit einer Forderung, mit einer Stringenz verbunden aufträte, wenn nicht mit ihm zugleich das „Zeichen" für unser gesamtes nichtgegenständliches regionales Bewußtsein auf Stimmung, Umstimmung der funktionierenden Ganzheit mitgesetzt wäre. Und das in schöpferischer Synthesis umgestimmte Ganzheitserlebnis schafft ein neues repräsentatives Objektiv für die Eigenart seines Funktionierens im Zonennoema.

Zonenbewußtsein ist also nicht nur Ordnungsbewußtsein oder Bewußtsein nach zureichenden Gründen; die Hypothese wird in ihrer grundlegenden Bedeutung verkannt, wenn man sie nur als Hilfsmittel zur Erklärung von Erscheinungszusammenhängen benutzen wollte. Als Hypothesis löst sie sich vielmehr unter der Stimmungsforderung von Gegebenheit ab und betätigt sich als reine nichtgegenständliche Bewußtseinsgestaltung. Ihr Zonennoema bezieht sich im naturwissenschaftlichen Denkbereich häufig auf ein intentionales symbolisches Objektiv, über dessen „Realität" durch ein experimentum crucis überhaupt nicht entschieden werden kann, weil es gar nicht den Anspruch auf „Realität" macht, weil vielmehr seine noematische Realität als geltender Wert durch die Korrelation zum Geltungserlebnis verbürgt ist. Man kann also streng genommen von Einordnung der Gegebenheit überhaupt nicht sprechen, da originäres und regionales Erlebnis in zwei zueinander inkommensurablen Schichten verlaufen. Wie unabhängig und autonom regionale Gestaltung der Gegebenheit gegenüber verfährt, geht aus der Tatsache

---

[1]) Max Wertheimer, Über Gestalttheorie. Symposion. I. S. 44.
[2]) H. Schwarz. Das Ungegebene. 1921. S. 52.

hervor, daß einer Gegebenheit verschiedene Weisen von Ganzheitstrukturen zugeordnet werden können. „Wenn eine Erscheinung", sagt Poincaré, „eine vollständig mechanische Erklärung zuläßt, so wird sie eine unendiche Anzahl anderer mechanischer Erklärungen gestatten, welche ebensogut von allen durch die Erscheinung geoffenbarten Einzelheiten Rechenschaft geben,"[1]) und es bleibt der „persönlichen Vorliebe" überlassen, einfachere oder umständlichere „Lösungen" zu bevorzugen. Hier wird also von naturwissenschaftlicher Seite selbst darauf aufmerksam gemacht, daß die Synthesis des schöpferischen Postulates, so sehr sie im übrigen der fordernden Gegebenheit verhaftet ist, eine durchaus eigne Angelegenheit des Denkens bedeutet, und daß es hier Grade der Einfachheit, d. h. Intensitätsgrade des Zusammenhanges im regionalen Erleben gibt, die allerdings weit über den Anspruch von Gegebenheitsstringenz hinausgehen und Wirklichkeit, in der sie gar nicht nachzuprüfen sind, nichts angehen. Der Physiker braucht „diesen für die positiven Methoden unzulänglichen Fragen kein Interesse"[2]) zu schenken. Phänomenologisch betrachtet sind sie allerdings von grundlegender Bedeutung und weisen auf die Ansätze für den Aufbau einer nichtstückhaften Logik hin.

Es würde zu weit führen, wollten wir uns hier in Betrachtungen einlassen, die ein Gebiet unerschöpflicher wissenschaftlicher Problematik berühren. Hier liegt mir nur daran, auf Strukturcharaktere im Erleben von Gesetzmäßigkeit hinzuweisen, die zur Wesenseigentümlichkeit des Bewußtseins überhaupt gehören. Der Bewußtseinsstrom ist nicht etwas in konkrete Akte geteiltes, sondern in kontinuierlicher Bezogenheit Sichentwickelndes. Niemals verläßt uns im aktuellen Brennpunkt unseres Bewußtseins das Beziehungsgefühl zu einem Vor und Nach, eine gewisse Abgestimmtheit auf einen Grad der Kontinuität des Erlebens, die jede mit Forderungscharakter auftretende Gegebenheit begleitet, jeder zur intentionalen Erfüllung herangezogenen schöpferischen Synthesis von vornherein einen durch die Totalität des Kontinuitätserlebens bestimmte Färbung verleiht und damit den Komplex einer Reihe von Intentionalitäten einer bestimmten Erlebnisschicht einordnet. Ich sage also: das in dem Erleben von Gegenständlichkeit funktionierende Bewußtsein ist auf der einen Seite ein Erleben singulärer Fundierung; es erzeugt den „Gegenstand" in der Synthesis, d. h. es ist intentional gerichtet, und zwar im allgemeinen bei einer bestimmten Gegebenheit in ebenso bestimmter und eindeutiger Weise. Von dieser stets mit Intentionalität verbundenen Korrelation verschieden ist eine zweite zunächst nichtgegenständliche Form, bei der die Art und Weise des Zusammenhanges, die ich als Intensität bezeichnete, zum Erlebnisinhalt wird. In der Sphäre des kogitativen Erlebens ist der Charakter des begleitenden Zonengefühls unkompliziert und äußert sich in dem mehr oder minder tiefen Miterleben von „Gattung" oder fundierender Gesetzmäßigkeit, deren noematisches Korelat das „Gesetz" bildet. Das Gattungserleben in singulärer Synthesis kennzeichnet gewissermaßen die erste keimhafte

[1]) H. Poincaré. Wissenschaft und Hypothese. 2. A. 1906. S. 222.
[2]) ib. S. 223. cf. Poincaré. Der Wert der Wissenschaft. 2. A. 1910. S. 180 ff.

Unterschicht des Stimmungserlebens überhaupt. Diese Art Intentionalität, welche das Erleben eines Zonenzusammenhanges gestaltet, das Zonen-Noema, ist also etwas zu dem Noema des einfachen Wahrnehmungs- oder Gefühlsaktes Hinzukommendes. Fehlt das Zonen-Noema (und es kann überhaupt erst durch schöpferische Synthesis mit der einfachen Gegenständlichkeit verknüpft werden), so findet sich zwar trotzdem jederzeit ein dem einfachen noetischen Wahrnehmungshorizont überflutendes Zusammenhangsbewußtsein, es fehlt ihm indessen der Charakter „Ordnung", es fehlt ihm das sinngebende intentionale Objektiv.

Ich bezeichne also mit dem Stimmunghaften jenen besonderen intensiven Koeffizienten, der in mehr oder weniger hohem Grade, in jeweils wechselnder Färbung, aber jedenfalls jederzeit feststellbar in jeder Art des Erlebens angetroffen wird, ganz gleich, ob sich hierbei eine Verknüpfung mit Intentionalität vorfindet oder nicht. Ich lasse dabei zunächst völlig dahingestellt, in welcher Weise dieser Koeffizient zur Intentionalität gelangen kann — es ist das Grundproblem der Kunstwesenslehre und wird später behandelt — ich stelle nur fest, daß der Bewußtseinsstrom einer Zone, sofern er als Bewußthaben von Etwas zur Intentionalität gelangt, nicht immer zugleich ein Ordnunghaben von Intensität ist, daß dem Stimmunghaften in der intentionalen Form häufig kein „sinngebendes" Korrelat entspricht, und daß diese „Sinngebung" erst durch einen besonderen schöpferischen Akt vollzogen werden muß.

Nun nimmt der „Gegenstand" der kategorialen Zone eine von allen übrigen regionalen Erlebnissen deutlich abgehobene Stellung ein. Hier wird am originären Noema alles, was auf gefühlsmäßige Ichbezogenheit hindeutet, von vornherein einer Durchstreichung unterzogen, die Ichheit in ihrem Verhältnis zum Einzelnen ist ausgeschaltet. Regional erlebt werden hier nur Relationen von Relationen, und wenn neben dem Bewußtsein von Totalität im Sinne von quantitativer Ordnung auch noch „qualitative Allheit"[1]) miterlebt wird, so bezieht sich hier Qualität eben auch wieder auf ein ichabgelöstes Quale der rein wahrnehmungsgemäß „apprehendierten" Sinnesdinge, und der erlebte Wert besitzt transsubjektiven Charakter. Die Durchstreichung aller gefühlsbezogenen Koeffizienten ist das gute Recht wissenschaftlicher „Intellektion", und es bedeutet sicherlich keine Überheblichkeit, wenn hier mit aller Schärfe auf die „Reinheit" der methodischen Einstellung gedrungen wird. Aber andrerseits muß zugegeben werden, daß diese Durchstreichung eben nur als regionale Instanz von Bedeutung ist, daß ichbezogene Relation eben nur ausgeschaltet ist und auch ebenso gut wieder in ihre Rechte eingesetzt werden kann, wenn hierbei für sorgfältige regionale Scheidung Sorge getragen wird. Daß hierbei an der Struktur des zum Ganzheitserleben hinführenden Bewußtseinsvorganges eine wesentliche Veränderung vorzunehmen sei, ist in keiner Weise einzusehen. *Gefühlsgegenständlichkeit wird also nach ähnlichen wesensverwandten Stufengängen zur regionalen Erfüllung gebracht werden können, wie gefühls-*

---

[1]) P. *Natorp*. Die log. Grundlagen d. exakten Wissensch. Lpzg. 1910. S. 188.

durchstrichene „apprehendierte" Gegenständlichkeit. Bei solchen Betrachtungen haben wir uns zu hüten, daß wir den stimmunghaften Koeffizienten nicht mit den „primären" Empfindungsinhalten verwechseln, wie sie uns als Farben-, Tast- oder Tondaten durch die Sinne vermittelt werden. Die Empfindungsinhalte im streng psychologischen Sinne entbehren jeder Tendenz auf Intentionalität, sie mögen vielleicht in „intentionalen Funktionen" stehen,[1]) können sich aber selbst niemals auf intentionale Korrelate beziehen. Empfindungsinhalte also, sie mögen in noch so enger psychologischer Beziehung zum Stimmungserlebnis stehen, interessieren uns hier nicht. Was ich als Zonenbewußtsein bezeichne, hat einen jeder psychologischen Einmischung entzogenen transzendentalen Charakter, ist etwas, was sich in jedem nichtgegenständlichen Parameter eines Objektivs vorfindet oder besser, was den einen von zwei Ästen dieses Parameters darstellt.

Es muß sich für jede transzendental-ästhetische Betrachtung, die nicht von neuem den Gefühlswert des Persönlichkeitserlebens durch die formalistische Subjektivität des „uninteressierten" Gefallens verdrängen lassen will, darum handeln, die Genesis der Individuation aus der allgemeinen Struktur des Bewußtseins begreiflich zu machen und ihr als schöpferisches Persönlichkeitserleben Bestand und Geltung im System zu verschaffen. Auch Gefühlsgegenständlichkeit muß in ihrem vollen Umfange zum Problem regionalen Werterlebnisses gemacht, auch Individuation über die empirische Zufälligkeit von Fremdwerterscheinung hinaus zur Wertgewißheit gesteigert werden. Das Verharren in einstrahliger Lustintention ist der Gegenstand der psychologisch eingestellten Ästhetik. Hier sind wir dem Objekt als Wertschein zugewendet, und das Haben zuständlichen Selbstgenusses, der unberechenbare psychologische Quotient des Wertgenießens, wird als das vermeintliche Grundproblem des Ästhetischen hingestellt. Weder mit dieser Art vereinzelnden, objektivierenden und „einfühlenden" Genusses, noch mit der im gegenständlichen Gefallen oder Lustgefühl sich betätigenden psychologischen Ichheit haben wir es hier zu tun. Was sich in unserer Lustzuständlichkeit als Fremdwert anmeldet, muß aus Wertschein erst durch schöpferische Fundierung in Wertsein verwandelt werden; das Genießen fremder Form, das untätige Auskosten und Einschlürfen von Kunst, das Ausruhen in lustvoller Werteinfühlung hat mit wahrer Kunsterarbeitung nichts zu tun. Erst dann wird künstlerischer Fremdwert unser Wert, wenn er sich im Ganzheitserleben als „selbstschöpferischer Wert" neu erzeugt.[2]) Das Streben nach Ganzwerdung im Erleben unterscheidet auch aufs allerdeutlichste das Wesen „Individuation" von der psychologische Zufälligkeit genießenden Ichheit. Nicht im Selbstgenuß zeitgebundenen Ichgefühls liegt das Moment des Individuellen begründet; das Erleben von Wertzusammenhängen in der Besonderheit einer regionalen Schicht gebiert die Ichheit erst aus sich. Die unendlich vielen Tönungen und Variationsmöglichkeiten des empirischen Ichheitserlebens sind anklingende Gegebenheiten für die Tönung regionaler Schichtungen;

[1]) Ideen. Husserl. S. 172.

[2]) Vgl. hierzu die trefflichen Betrachtungen bei H. Schwarz. Das Ungegebene. Tüb. 1921. Bes. S. 106 ff.

auch hier gilt es, die empirische Ichheit als Wertnull zu überwinden, um das Prinzip ihrer Individuation im Ganzheitserlebnis überindividuell zu erzeugen. Dieses Ganzheitserleben zur Evidenz, d. h. zu intentionaler Formung zu bringen, ist die eigentliche große metaphysische Aufgabe. Sie ist der rein kategorialen Sphäre fast ganz entzogen und bleibt einem anderen schöpferischen Teil des Lebens, der Kunst, überlassen.

b) Zur Frage der Fremdbedeutung oder Eigenbedeutung ästhetischer Werte.

Ein Problem, dessen Lösung eigentlich durch unsere Darlegungen bereits gegeben ist, betrifft die Unterscheidung von Gegenständen nach ihrer Fremd- oder Eigenbedeutung, d. h. die Frage, ob ein „Wahrnehmungsinhalt" seine Bedeutung in etwas besitzt, „was außerhalb seiner liegt", oder ob sich diese Bedeutung in seiner singulären Gegebenheit erschöpft. Es soll also entschieden werden, ob das Ästhetische „ein besonderes Gebiet von Bedeutungen ist, durch die ästhetische Gegenständlichkeit erst entsteht",[1]) ob auch für sie, ebenso wie für das wissenschaftliche Verhalten das Objekt nur ein „Zeichen" für etwas ist, oder ob es sich hier um eine ganz in sich ruhende Korrelation zwischen Objekt und Subjekt handelt. Die Entscheidung über das kontemplative oder aktive Verhalten, d. h. die Frage nach der Gegenstandsnähe, wodurch Kunst und Wissenschaft einer gemeinsamen Wertsphäre eingeordnet werden, tritt zurück, und es erhebt sich die Frage nach dem Unterschied in der Wertstruktur beider Gebiete, worauf uns die Lösung des oben aufgestellten Problems führen soll. Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, daß unter Zugrundelegung der traditionellen Ansicht des in sich ruhenden und auf den Kunstschein in seiner Einmaligkeit gerichteten Kunstgenießens die Entscheidung zu einer prinzipiellen Trennung beider Gebiete führen muß. Die Ästhetik offenbart sich unter diesem Dogma als Wissenschaft, welche die „Eigenbedeutung des Wahrnehmungsinhaltes" behandelt. Unter Ausschaltung des Aktes einfachster Apprehension[2]) werden hier Vorgänge aus zwei heterogenen Reihen miteinander verglichen, ohne daß man sich Rechenschaft gibt, ob diese Vorgänge einem gleichen Bedeutungsniveau innerhalb der Struktur des

---

[1]) Richard Hamann. Zur Begründung der Ästhetik. Ztschrft. f. Ästh. X. 117.

[2]) Um die gegenseitige Zuordnung und Abgrenzung der Funktionen in beiden Bereichen schärfer hervortreten zu lassen, dürfte entsprechend dem bisherigen Befunde folgendes Schema der näheren Orientierung dienen:

Bedeutungsniveau	Bewußtseinsregion	
	kognitiver Bereich	Bereich gefühlsmäßiger Fundierung
thetische Funktion	schlichte Apprehension	Gefallensakt
synthetische Funktion	schöpferische Apperzeption	ästhetischer Akt
Telos	die regionale Idee	regionale Stimmungsganzheit

Bewußtseins angehören. Man übersieht die Frage, ob es nicht auch im Akte des einfachen Wahrnehmens so etwas wie Eigenbedeutung im Sinne von schlichter monothetischer Zuwendung gibt, und ob dann nicht vielmehr der Gefallensakt eher mit diesem als mit dem Vorgang des wissenschaftlichen „Ausdrückens" oder „Vermeinens" verglichen werden müßte. Wir sind also der Meinung, daß der Akt schlichter Wahrnehmung oder Apprehension mit dem Erlebnis originärer Gefühlsgegenständlichkeit auf einer Höhe steht, d. h. die gleiche noetisch-noematische Bindung aufweist und deshalb allein mit jenem zusammen auf seinen „Sinn" untersucht werden muß.

Die Wahrnehmung irgendeiner empirischen Daseinsform vollzieht sich durch einen erfüllenden Bewußtseinsakt, dem jederzeit eine fundierende Funktion nach den Gesetzen kategorialer Grundlegung entspricht. Nicht immer gebe ich mir über die vollzogene Fundierung Rechenschaft. In der rein hyletischen Gegenwartserfassung von Dinglichkeit ist so etwas wie Einordnung von Gegebenheit, Ganzheitsbezogenheit, Bedeutung für regionale Intentionalität nicht zu finden, und damit auch die Beziehung zu einem fundierenden Akt gänzlich abgerissen. Die Bedeutungsintention mag sich wohl irgendwie miteinstellen, sie umgibt den Kernprozeß als unbestimmter Hof, aber wir sind ihr noch nicht mit der gehörigen Aufmerksamkeit zugewendet, daß sich das apprehendierte Objekt jetzt „anders gibt", daß sich mit Bezug auf geformte Ganzheit das Vermeinte von ihm mit neuer noematischer Bedeutung abhebt. Die Bedeutungsintention mag sich wohl irgendwie anmelden, aber es findet keine attentionale Bindung an das Wahrgenommene statt. Sehe ich eine Frau in rotem Kleid, so macht sich eine Fundierung des Rots in meinem Bewußtsein bemerkbar. Aber durch den Zwang zu dem Vollzug der Vorstellung wird mir der Fundationsakt des Rots als solcher nicht apperzeptiv. Der Strom des Erlebnisses erhält durch die Gegebenheit seine bestimmte Abschattung und es treten entsprechend noetische Komponenten auf, aber es kommt nicht eigentlich zu einer noematischen Einordnung des Gegebenen. Ich apperzipiere also das Rot als mir mit dem Ganzen der Daseinsform, demgegenüber es noch einer fremden Gesetzlichkeit unterliegt, gegeben. Sage ich: das Kleid ist rot, so meine ich es im Sinne dieses mir entgegengesetzten roten Gesichtsfeldes, nicht etwa in bezug auf eine von mir apperzeptiv vollzogene Rotfundierung als species. Die Rotvorstellung vermittelt mir rein analytisch den Einzelbegriff des Rot in der gegebenen, nach Raum und Intensität begrenzten Singularität, nichts weiter. Trotzdem meine Bewußtseinsanlage die Bedingung und Grundlage der Vorstellungsweise ist, nehme ich das Resultat der Erfüllung gleichsam von fremder Hand entgegen; es findet also ein Wahrnehmungserlebnis im Sinne eines toten Bewußthabens statt. Jedes reelle Wahrnehmungserlebnis setzt sich aus hyletischen und noetischen Bestandstücken zusammen; in dem Wechsel meines Wahrnehmungserlebnisses die verschiedenen Tönungen von „diesem Rot" in einer Einheit zusammenzuhalten, ist mir nur dadurch möglich, daß die noetischen Komponenten auf ein entsprechendes Noema rekurrieren, ohne daß doch in der einfachen Apprehension der wirklich noematische Gegenstand für meine auf das Konkretum eingestellte Blick-

richtung sichtig wird. Die Erlebniseinheit ist mit der Verschmelzung der beiden Komponenten vorhanden, sie ist aber noch nicht Erlebnisevidenz, sondern einfaches Objekthaben. Ein Fortschritt zum Evidenzerlebnis liegt in der Besinnung und der bewußten Aussonderung der noematischen Bestandstücke, wodurch wir schließlich — nach vollzogener Wirklichkeitsausklammerung — zur Fundierung des reinen Noemas und zum Erleben von eigentlicher bewußtseinsnotwendiger Gestaltungsnoese gelangen.

Wähle ich jetzt ein zweites Beispiel von gefühlsmäßigem Aktcharakter, wobei die Verknüpfung des Gefühlserlebnisses mit einem Wahrnehmungsakt durch das Urteil ausgedrückt werden soll: Dieser Sonnenuntergang ist „schön". (Der Sinn der erlebten Schönheit soll sich hier natürlich nicht in irgendeiner unklar sentimentalen Redewendung erschöpfen, sondern eine bestimmte Gefühlstönung bezeichnen.) Es ist hierbei nicht die Frage zu erörtern, inwiefern das Urteil über das Erlebnis hinsichtlich seiner Objektivität mit einem Wahrnehmungsurteil verwandt ist, oder in welchem Maße das Merkmal der Schönheit als etwas mit dem Objekt Gegebenes, ihm als unselbständiger Teil Anhangendes aufzufassen ist, sondern wir betrachten das Schlichterlebnis des wirklichen uns erfüllenden Gefühles, dessen Vorhandensein wir als Bewußtseinstatsache annehmen. Gefühlsmäßig erfassen wir das Landschaftsbild, wir sind ihm lustvoll zugewendet, und es findet zwischen Objekt und Subjekt eine ähnliche in sich ruhende Beziehung statt, wie im schlichten Perzeptionsakt des Wahrnehmens.

Es ist bei diesen und ähnlichen Beispielen zu bedenken, daß das gefühlsmäßige Erlebnis hier aus einem häufig unentwirrbaren Knäuel von Reaktions- und Zustandsgefühlen besteht, und daß zwischen diesen beiden Arten wohl unterschieden werden muß, wenn wir zu einiger Klarheit gelangen wollen. Ich sage, was sich im originären Akt des Naturerlebens zu fester Korrelation fügt, betrifft allein die auftretenden Reaktionsgefühle, während die Zustandsgefühle, sofern sie überhaupt vorhanden sind, vagabundierend nebenher laufen. Häufig werden bei einer Erörterung dieses Problems die beiden Arten nicht streng auseinandergehalten oder miteinander verwechselt. Von „Stimmungseinfühlung" im Sinne einer festen Bindung kann bei einem Natureindruck überhaupt nicht die Rede sein. Die Stimmung mag sich über das Ganze des Eindrucks in unbestimmter Weise ausbreiten; aber sobald wir sagen, daß sie sich gegenständlich lokalisiert, indem uns die untergehende Sonne mild und versöhnlich oder das Hellblau langweilig erscheint, handelt es sich nicht mehr um die — an und für sich schon recht unzulängliche — Bezeichnung der erlebten stimmunghaften Zuständlichkeit, sondern um ganz konkrete Reaktionsgefühle, die von vornherein auf Gegenständlichkeit gerichtet sind, die sich gleichsam als emotionelle Funktionen aus meiner noch unbestimmt getönten Zuständlichkeit emporheben und etwas von dieser Tönung angenommen haben. Ganz und gar irrt der, welcher glaubt, daß der Ausdruckscharakter des Langweiligen beim Hellblau, des Feierlichen bei der untergehenden Sonne nicht vorher als mein Gefühl erlebt worden ist. (Volkelt gegen Prandtl.) Wohl können Gegebenheiten — wir werden dar-

auf zurückkommen — auftreten, die ein vorgestelltes Gefühl als Gegenstandsqualität an sich tragen, ohne daß sie als Ernstgefühle erlebt werden; dann haben sie den Zweck, Ernstgefühle anderer Art in uns auszulösen. Auf die erwähnten Beispiele trifft das jedoch nicht zu; das Langweilige und Feierliche ist als Ernstgefühl, und zwar als bewußtes Reaktionsgefühl ganz entschieden erlebt. Nun sieht Volkelt sehr richtig, daß daneben noch ein „Gefühl" andrer Art (ein reines Stimmungsgefühl) auftritt. (Bezeichnenderweise wählt er hier Beispiele, die malerische Kunstwerke treffen.)[1]) Diesem letzteren „Gefühl" zuliebe, das er für die künstlerische Gestaltung als das maßgebende erkennt, nimmt er den Reaktionsgefühlen ihren Erlebnischarakter, während wir beide in ihrer Eigenart bestehen lassen können.

Beide Aktvollzüge also, schlichte Wahrnehmung und schlichte Gefühlsreaktion, zeigen durchgängige Verwandtschaft, wie sie denn auch in durchgängiger Beziehung zueinander stehen. Ich erlebe das eine Mal schlichte Wahrnehmung, das andre Mal schlichte „Fühlung" mit dem Charakter von Eigenbedeutung. Sage ich: dies ist rot, so hat nicht etwa eine Ganzheitszuordnung des „Dies" zu einem fundierten „Rot" stattgefunden, so daß sich also an dem „Dies" eine noematische Kernverschiebung, ein Bedeutungswandel, feststellen ließe; der Komplex „Rot" hat sich noetisch angemeldet, aber er bleibt unselbständig auf den Sinneskern bezogen. Nicht anders verhält es sich mit dem konkreten Gefühlserlebnis. Bin ich dem Dies-Hier fühlend zugewendet, so macht sich wohl nebenher ein Zustandsgefühl geltend, aber diese Zuständlichkeit ist selbst noch völlig ungeklärt. Ich frage also in dem aus der schwebenden Zuständlichkeit sich ablösenden Werturteil nicht danach, welches „Zeichen" das fühlend Erschaute für gefühlsmäßiges Ganzheitserlebnis ist und ob es dem Anspruch seiner prätendierten Zuordnung entspricht, ich suche also an dem Sinneskern nicht ein noematisches Korrelat festzustellen, welches dem Einordnungserlebnis entspricht, sondern ich bin ihm durchaus monothetisch Gefallen äußernd zugewendet. In dieser Weise Schönheit erlebend, stehe ich einem reizvollen, gefälligen, lustbetonten Objekt mit aller wünschenswerten Intentionalität gegenüber, es besteht eine streng gebundene noetisch-noematische Korrelation, der Gefallensakt ist einer gesättigten Lösung vergleichbar. Ich vermag also (Natur- und Kunstschau machen hier keinen Unterschied) auf den charakteristischen Kern für mein Gefallen im Noema direkt hinzuweisen, es im noematischen Komplex eindeutig zu orientieren. Dem Kunstwerk gegenüber werde ich in diesem Stadium nach solchen „Gefühlskernen" suchen, und der Künstler, welcher meiner Intention entgegenkommt, wird mir das Suchen durch Kompositionsmittel anordnender Art zu erleichtern suchen. Der Gruppenaufbau in der Renaissancekunst, die Auszeichnung der Bildmitte, die Verlegung des gefühlsmäßig Bedeutsamen in den Hauptpunkt der Fluchtlinien zeigen, daß hier noematische Konkretion in voller Erfüllung von Gefallensakten vorliegt. Hiermit soll keineswegs ein Werturteil über Kunstwerke gefällt werden, die sich dieser Mittel bedienen. Es kann vielmehr mitunter im Interesse der Weiterentwicklung

[1]) Ästh. Bew. S. 65.

des ästhetischen Aktes liegen, wenn der Vorgang von Gefühlsgegenständlichkeit in starrer Korrelation vorliegt, damit sich von ihm um so deutlicher die regionale Fundierung abheben kann, wenn eine solche überhaupt vollzogen werden kann. Wenn allerdings eine große Zahl von Bildwerken über diese Gefühlskonkretion nicht hinausgelangt, so werden wir mit Recht den Wert eines solchen Werkes in Zweifel ziehen können.

Über diese autotelische Einstellung im Kunst-„Genießen" hinaus macht sich nun auch im ästhetischen Erleben die Forderung nach regionaler Fundierung geltend. Dabei ist es eine andere Frage, ob jederzeit dieser Forderung Genüge getan werden kann, ob sie im Akt des Naturgenusses überhaupt vollziehbar ist und unter welchen Umständen sie in der Kunst vollzogen werden kann. Das Sehen von Gestalt und Farbe ist immerhin noch von wesentlich anderer Art als das Erleben gegenständlicher Gefühle. Was das Stimmunghafte prinzipiell vom Konkretum an der Daseinsform trennt, ist die Abwesenheit jeder bestimmten Lokalisierung, die mangelnde Bezogenheit auf eine Quantität, aus der sie herausgehoben und abgeleitet werden kann, wie es beim Grün in specie aus dem quantitativ begrenzten Grün geschehen konnte. Das Stimmunghafte der Daseinsform ist etwas, was in der Totalität des Erlebnisses enthalten ist, was es im Ganzen durchzieht, was aber zunächst im Wahrgenommenen nicht greifbar vorhanden ist. Es mag hier genügen, auf die über sich hinaus weisende Bedeutung von Gefühlsgegenständlichkeit, zugleich aber auch auf die Schwierigkeit der Sichtbarmachung von gefühlsmäßiger Fremdbedeutung hingewiesen zu haben. Das Problem wird uns in seiner ganzen Tiefe beschäftigen. Hier soll nur zu einem Argument Stellung genommen werden, das den Streit über Fremd- oder Eigenbedeutung des Ästhetischen kurzerhand im entgegengesetzten Sinne zu entscheiden droht. Dieses Argument stützt sich auf die „Unersetzbarkeit oder Unbeschreibbarkeit" der ästhetischen Gebilde.[1])

---

[1]) Die Unterscheidungsweise zwischen Eigen- und Fremdbedeutung hebt die Problemlage jedenfalls mit wünschenswerter Schärfe heraus. Bedenklicher wäre eine Gegenüberstellung zwischen Selbstzweck und Mittel zum Zweck mit der gewöhnlich (von Groos u. a.) getroffenen Entscheidung, daß Kunst Selbstzweck sei. Geiger wendet gegen diese Redeweise treffend ein, daß Kunst sehr wohl auch Mittel zum Zweck sein kann, ohne daß doch ihre Unabhängigkeit und Selbständigkeit dadurch beeinträchtigt würde. (Beitr. z. Phän. d. äsch. Gen. S. 29/30). Dieser Einwand trifft die oben behandelte Unterscheidung, wenn sie sinngemäß vollzogen, d. h. nicht wieder mit der Bedeutung des Zweckmäßigen verschmolzen wird (wie es sich leider bei den Beispielen Hamanns zeigt), nicht. Die ganze Verworrenheit der Problemlage rührt daher, daß noch immer nicht gehörig zwischen historischer und erkenntnistheoretischer, zwischen äußerer Zwecksetzung und immanenter Zweckbestimmung geschieden wird, daß die Vorstellung von der Wertverselbständigung des Ästhetischen immer noch mit dem Gedanken an die Entwertung der Zwecke in der Entwicklung der Kunst verbunden auftritt. Die Frage nach dem Selbstzweck des Ästhetischen, wie sie von Groos und auch von Geiger betrachtet wird, ist rein psychologischer Natur und verhält sich zu der Frage, ob das Ästhetische mit Eigen- oder Fremdbedeutung im erkenntnistheoretischen Sinne begriffen sein will, ganz neutral. Infolgedessen vermag ich an dieser Stelle auch den Ausführungen Geigers, die den „Kunstgenuß" nicht als Selbstzweck, sondern als „Selbstmotiv" erklären, nicht näherzutreten. Die Motivlosigkeit des Genusses mag durchaus zugegeben werden, aber sie interessiert hier nicht, weil ich unter dem Ästhetischen alles andere als Kunst-„Genuß" verstehe. J. Cohn unterscheidet zwischen beiden Gegensatzgruppen. Konsekutiv—



Wenn wir ein Naturobjekt oder einen Naturvorgang unter theoretisch-wissenschaftlichem Interesse betrachten, so liegt ohne Zweifel in dem Charakter seiner Fremdbedeutung seine Ersetzbarkeit durch ein anderes Objekt beschlossen. Die Ableitung des Fallgesetzes kann an der Atwoodschen Maschine vorgenommen werden, wobei ich die verschiedensten Gewichte benutzen kann; ich kann mich aber auch irgend eines anderen Vorganges und einer anderen Vorrichtung bedienen. Aber schon hier ist zu bedenken, daß die Ersetzbarkeit keine unbegrenzte ist, sondern sich auf Objekte von bestimmter Funktion beschränkt. Ersetzbar ist also an einem mit dem Charakter von Fremdbedeutung auftretenden Objekt nur das, was im eigentlichen Sinne „bedeutungslos" ist, was für die Bedeutung nicht in Frage kommt, unersetzbar am Objekt bleibt gerade das, was als Bedeutungsfunktion gegeben ist. Mag also die Gegebenheit in dem Bedeutungslosen ein „Anderes" sein können, in dem Bedeutsamen bleibt es doch das „Eine" und Unersetzbare. Aber selbst wenn für theoretische Betrachtung die Ersetzbarkeit der fremdbedeutsamen Gegebenheit festgestellt wäre, müßten wir uns doch vor der Verallgemeinerung hüten, daß notwendig für jeden mit Fremdbedeutung auftretenden Vorgang die Ersetzbarkeit als Bedingung gelten müsse.

Ähnliche Gedankengänge sind nun aber auch in Hinsicht auf das „eigenbedeutsame" Objekt zu vollziehen. Sind wir der Gegebenheit in solcher Weise zugewendet, daß sich die Bedeutungsintention auf seine ganze Wirklichkeit erstreckt, so wäre damit Unersetzbarkeit in höchster Potenz gefordert. In solcher Beziehung zum Objekt befinden wir uns im Zustand des Begehrens und sind dem „angenehmen" Gegenstand „mit Interesse" zugekehrt. Liegt uns im ästhetischen Schauen nur am „schönen Schein", so findet sich jedenfalls die Modalität im Begriff des Gegenstandes als bedeutungsloser Koeffizient, und der wirkliche Gegenstand kann ebenso gut durch einen gedachten oder wirklich scheinenden Gegenstand ersetzt werden. Doch bleiben wir beim „Schein" als Gegenständlichkeit, und zwar beim „Kunstschein", so wird, rein theoretisch betrachtet, auch innerhalb dieses Scheines nur das Eigenbedeutung für uns besitzen, was zugleich das „Zeichen" für Andersbedeutung an sich trägt, d. h. was mit Funktionscharakter für die künstlerische Gestaltungsabsicht versehen auftritt. Man wird über das in dieser Bemerkung liegende scheinbare Paradoxon nicht hinwegkommen, so lange man den ästhetischen Akt als schlichtes Objekt-Erfassen zu begreifen sucht, und man wird darin vor allem einen Angriff auf die Einzigkeit und Nichtwiederholbarkeit des genialen Werkes sehen. Davon kann natürlich nicht die Rede sein; ich sage nur: die Einzigkeit und Unersetzbarkeit des Kunstwerkes folgt noch nicht aus der angeblichen Eigenbedeutung, die nur den Sinn hat, originäre Gefühlsgegenständlichkeit zu setzen, ganz gleich, wodurch dieses Gefühl erregt werde. Sie folgt vielmehr aus dem hiervon ganz vesrchiedenen Grunde, daß die Funktion der ästhetischen Gestaltung so innig mit dem schlichten Kunstschein verschmilzt, daß Kunstschein und Gestaltungsfunktion, illusionistische Daseinsform und

---

intensiv drückt die Polarität zwischen Mittel zum Zweck und Selbstzweck aus, während der Gegensatz zwischen Eigen- und Fremdbedeutung durch die Prädikation: immanent—transgredient ausgedrückt sein dürfte. (Allgem. Ästh. 1901. S. 23 ff.)

ästhetische Wirkungsform gar nicht voneinander zu trennen sind, daß also eine eigenartige Kupplung zwischen Gefühls- und Zonennoema vorliegt, wie sie auf theoretischem Gebiet nicht ihresgleichen besitzt.

Was es endlich mit der „Unbeschreibbarkeit" des ästhetischen Erlebnisses auf sich hat, so darf sie nicht damit begründet werden, daß es für „ästhetische Gebilde" „keine ästhetische dasselbe bedeutenden Beschreibungen"[1]) gibt. Dasselbe bedeutende Beschreibungen in dem Sinne von Auswechselbarkeit des Beschriebenen mit dem Originärerlebnis gibt es in der Region „Kunst" ebensowenig wie in der Region „Wissenschaft". Phänomenologische Wesenserfassung lehnt es allerdings ab, mit material-eidetischer Wissenschaft auf gleichem Niveau zu stehen. Ästhetik als phänomenologische Disziplin ist sich jedoch bewußt, daß eine „vollständig mitschwimmende Wahrnehmungserfassung"[2]) nicht möglich ist. Eine solche Forderung käme dem gleich, daß Ästhetik nicht etwa Wissenschaft, nein, daß sie selbst Kunst wäre (eine Auffassung, die von der Kunsttheorie der Romantik, besonders von Solger vertreten worden ist). Daß aber andrerseits trotz dieses selbstverständlichen Resignierens durch immanente Wesensanalyse, durch Blickwendung auf die „Gegebenheitsweise des Wahrgenommenen" noch viel Positives zu tun übrig bleibt, diese Gewißheit rechtfertigt ihre Ansprüche als phänomenologische Forschungsmethode.

c) Die ästhetische Neutralität des „Naturschönen".

Die Frage nach dem Wesen des Ganzheitserlebens einer Stimmung hängt aufs engste mit der Entscheidung darüber zusammen, ob das ästhetisch Intentionale in dem strengen Sinne eines Noemas mit einem gefühlsbetonten Natureindruck ohne weiteres mitgegeben ist oder überhaupt mitgegeben sein kann. Mit solcher Fragestellung wenden wir uns wieder dem alten Problem des Naturschönen oder sogenannt Naturästhetischen zu, das weder die idealisierende noch die genußpsychologische Richtung jemals im Sinne einer grundlegenden Kritik zu lösen vermochte. Wäre es uns also um die Klärung und Veredlung des einfachen Naturgenusses zu tun, so müßten wir in der Kunst immer nur einen traurigen Notbehelf für etwas viel Erleseneres erblicken, und es wäre anmaßend, Menschenwerk in seiner ganzen imitativen Unzulänglichkeit in einen Wettbewerb mit der objektiven Schönheitsfülle des Natureindruckes treten zu lassen. Ästhetisch neutral nenne ich einen Naturgegenstand deshalb, weil das mit ihm verbundene stimmunghafte Ichbewußtsein, das zwar jedes intentionale Wahrnehmungserlebnis als unbestimmter Koeffizient begleitet, zunächst einmal keinen Evidenzcharakter besitzt, weil ihm im intentionalen „Objekt" kein Korrelat entspricht, weil ihm der gegenständliche Sinn fehlt. Es könnte die Frage aufgeworfen werden, ob nicht gewisse andeutende Zeichen für den stimmunghaften Koeffizienten im Intentionale feststellbar wären; vielleicht ließen sie sich in dem „Komplex noematischer Momente" aufweisen, welche in der Ausdrucksweise Husserls die sinngebende Kernschicht des intentionalen Objekts umgeben, ließe sich vielleicht in den „attentionalen



1) R. Hamann. a. a. O. S. 122.
2) Husserl. Ideen. S. 82.



Wandlungen", denen der Kern je nach der Art der Erlebnisfunktion als Wahrnehmung, Erinnerung, Phantasie o. dgl. unterworfen wird, etwas Korrelatives vorfinden. Gegeben sei also etwa als Wahrnehmungsgegenstand „dieser Baum". Der seiner Gegenständlichkeit entsprechende intentionale Kern wird attentionale Funktionsänderungen zeigen und sich in dem Maße dieser Änderungen mit intentionalen Koeffizienten verbinden, je nachdem wie die Erlebnisweise auf ihn gerichtet ist. Ich kann den Baum vom Standpunkt des Nutzholzhändlers betrachten, und der Kern wird in einigen seiner Bestandteile von anderen Komponenten überlagert, wie sie etwa durch Gedanken an die Eignung der Holzart u. dgl. hervorgerufen werden. Wesentlich andere Überlagerungen werden sich für den naturwissenschaftlich Betrachtenden zeigen u. s. f. Die Frage ist nun, in welcher Weise sich die Modifikationen gestalten, wenn ich das Wahrgenommene ohne jede Beimischung von wissenschaftlichen oder Zweckmäßigkeits-Gesichtspunkten rein naturgenießend erlebe. Auch in diesm Fall läßt sich ohne Mühe eine besondere Modifikation des Wahrnehmungsnoemas, läßt sich für mein Gefallen eine intentionale Modifikation nachweisen; denn mein Gefallen ist beziehender Art, ist auf ein Gefallendes gerichtet. Die Beziehung geschieht im Zusammenhang mit Akten des Erinnerns und Vergleichens, mit Erlebnisstrahlen also, die ein Gerichtetsein auf Etwas unabweislich mit sich tragen und für das sich im Noematischen ein Korrelat aufweisen läßt. Ich wandere etwa an einem lichten Tage über die Meeresdüne und sehe an einer vorgeschobenen Waldstelle eine Gruppe verkrüppelter, vom Sturm zerzauster Kiefern. Das mich bei diesem Anblick durchflutende, mit Erinnerungen an Wind, Wetter und Sturmgesellen durchsetzte Erlebnis wird in dem Maße meines angeborenen oder geübten Einfühlungsvermögens, verbunden mit einer ebenfalls erlernbaren Einengung meines Blickstrahles eine gewisse Richtung auf etwas Objektives erhalten. Aber es haftet wie zufällig an der singulären Impression einer Jetzt-Hier-Gegebenheit, es tritt gleichsam nur als psychisches Nebenprodukt am Intentionalen auf, das in der Hauptsache kategoriale Fundierung zu leisten hat und seine Aufgabe in der Erfüllung der an Raum und Zeit gebundenen Vorstellungen wie Baum, Wind, Meer, kurz Natur in einer Besonderung findet. Durch diese Erwägungen wird klar, daß das sogenannt „Naturästhetische" ohne Bedeutung für wahrhaft ästhetische Betrachtung ist. Das Erleben von Natur trägt an seinem intentionalen Kern in mehr oder weniger starker Tönung unzweifelhaft stimmunghafte Koeffizienten; aber diese Koeffizienten behalten stets den Charakter eines unselbständigen Inhaltes, sie treten niemals in den Kern formbestimmend ein, sie nehmen nicht unmittelbar konstituierend auf das Gegenständliche bezug, bleiben durchgängig noematisch unbestimmt. Mit solchen Erwägungen rühren wir an das abgrundtiefe Problem des Ästhetischen. Wie einfach war vorher die Bewußtmachung der species im Sinnlichen, wie rätselhaft jetzt die Frage nach der synthetischen Gestaltung von stimmunghafter Ganzheit und Einordnung. Eine solche Fundierung des Stimmunghaften gelingt solange nicht, als das Problem der Sichtbarmachung und intentionalen Zuordnung zum regionalen Erlebnis nicht gelöst ist. Sie gelingt überhaupt niemals vor einer Natur-

gegebenheit, weil es zu seiner Formung des Hinzutritts der schöpferischen Persönlichkeit bedarf. Ich werde angesichts einer in das Gold der untergehenden Sonne getauchten Landschaft von einer feierlichen Stimmung ergriffen. Der blutrote Sonnenball, das Farbenspiel am verdämmernden Himmel, das gleich flüssigem Gold schimmernde Wasser und die Schwärze der sich gegen das Rot abhebenden unbeweglichen Baumsilhouetten mögen zur Feierlichkeit beitragen. Aber was sich von diesem gegenständlichen Gefühl der Feierlichkeit in meiner Seele als Stimmung abhebt, was das Wesen meiner Persönlichkeit unter dem „Zeichen“ von Feierlichkeit bis in alle Tiefen erfüllt und dem Erleben von Feierlichkeit seine besondere regionale Tönung gibt, das kann nimmermehr im originären Natureindruck mit „gegeben“ sein. Es ist doch ganz und gar nicht etwa das eine unwandelbare Wesen „Feierlichkeit“, das sich, von demselben Natureindruck ausgehend, in die Seele eines Michel Angelo, eines Goethe oder Friedrich Richter senkt. Immer handelt es sich doch nur um das „Zeichen“ Feierlichkeit, das seine Ganzheitseinordnung in eine bestimmte regionale Zone von Persönlichkeit erfährt und deren intentionale Gestaltung einer ernsthaften Ästhetik allein am Herzen liegen muß. Habe ich also oben davon gesprochen, daß ich eine besondere Art von ästhetischen Gefühlen nicht anerkenne, so war doch dort bereits angedeutet, daß es sich für uns immer nur um Gefühle mit forderndem regionalem Charakter handeln kann.

Wenn ich zum Vergleich mit dem feinen, aber immerhin grundlegenden Unterschied zwischen beiden Seelenhaltungen ein Bild heranziehen darf, so ist Naturstimmung etwa mit einem Feld von Kraftlinien vergleichbar, die mangels einer bestimmten Richtung nach allen Seiten ins Unendliche strahlen und den Charakter absoluter Gestaltlosigkeit an sich tragen, während die durch die künstlerische Synthese geleitete ästhetische Aktivität ein nach einem bestimmten Pol orientiertes Kraftfeld aufweist. Die Naturstimmung findet ihren Ausdruck in einer gewissen Festlichkeit und Feierlichkeit gegenüber dem unbestimmt Kosmischen; sie kann bei dem Einzelnen mit höchster Erlesenheit auftreten. Aber es bleibt immerhin bei einem taumelhaften Hin- und Herschweben vor dem Letzten, Unsagbaren, es bleibt bei einem Flattern der Seele, bei einem knospenhaften Drängen, das sich seiner Aktivität noch gar nicht bewußt wird. Wenn also ein Kunstprodukt nur darauf aus ist, etwas in der geschilderten Art Naturmotivisches in uns auszulösen, so wird es, bei vorausgesetzter virtuosenhafter Beherrschung der Mittel, nur denselben Zustand der seelischen distractio in uns erregen, den wir vor der Natur selber erleben. Es fehlt gänzlich die ästhetische Bindung des Stimmunghaften durch die Synthese, es bleibt bei einem wohligen In-Stimmung-sein. Dem in sich geschlossenen Prozeß des apperzeptiven Vorstellungsverlaufes steht die hierdurch geweckte Seelenspannung als unvollendete Funktion gegenüber, da ihr das eigentliche Gestaltungsmotiv fehlt. Denn die apperzipierte Daseinsform gilt für die aufkommende Stimmung nur als Entstehungsmotiv; sie ist lediglich die psychologische Ursache des Stimmunghaften und bleibt ihm gegenüber als etwas Objektiv-Heterogenes bestehen. Ein Sonnenuntergang in der Natur erweckt in

meiner Seele das Gefühl von etwas unendlich Feierlichem. Aber es bleibt mein Gefühl, bleibt etwas unbestimmt Stimmunghaftes, und ich kann also nicht sagen, meine Seelenstimmung erfahre durch das Naturschauspiel seine symbolhafte Gestaltung. Die Zufälligkeit der den Naturausschnitt erfüllenden Daseinsformen verhindert die ästhetische Auflösung. Wenn die Landschaftsmalerei überhaupt den Ehrgeiz hat, mehr sagen zu wollen, als eine gute Naturphotographie, so kann sich ihre Produktivität doch nur in der Richtung bewegen, daß sie nach einem vereinheitlichten Gestaltungsmotivs strebt, daß Stein, Baum und Wolken aus ihrer psychischen Totenstarre zu gleichem stimmunghaften Leben erweckt werden, das dem Bilde im Ganzen seinen Ursprung gegeben hat. Ruisdaels Landschaften sind keine Naturausschnitte und werden von uns auch nicht einen Augenblick dafür gehalten. Was sie mit der empirischen Wirklichkeit verbindet, ist die Anerkennung der allgemeinen Bedingungen, nach denen Natur allererst möglich wird, wodurch sie auch der Anerkennung als einer möglichen Natur seitens des Betrachters sicher sind. Darüber hinaus aber sucht Ruisdael entsprechend dem seine Seele ganz erfüllenden Kosmisch-Dynamischen nach dem im Objektiven wirkenden schöpferischen Form-Äquivalent, sucht das Vorhandensein und die Wirkungsmöglichkeit einer bestimmten Gestaltungsidee im Flächigen zu erweisen, indem er zeigt, wie die vermeinte bildhafte Welt in diesem Gestaltungsgesetz eingeschlossen liegt, aus ihm abgeleitet werden kann und wieder zu ihm zurückführt.

Betrachten wir also eine Naturgegebenheit mit stimmunghaftem Akzent, so können wir im allgemeinen feststellen, daß seine Deutlichkeit und Klarheit eine schwankende ist, daß die in uns geweckte gefühlsmäßige Dynamis niemals mit Ganzheitscharakter erlebt wird. Wir finden uns einem stimmunghaften Naturobjekt niemals in neutraler Gefühlszone gegenüber, sondern unser Ichgefühl ist bereits vorher, — da es jederzeit mitten im Erlebnisstrome steht — irgendwie und irgendwodurch stimmunghaft gefärbt.[1]) Zu dieser nachzitternden Gefühlstönung gesellt sich als neue Komponente die Naturstimmung, die selbst wieder in ihrer empirischen Erscheinung niemals mit so zwingender Eindeutigkeit auftritt, daß sie die vorherrschende Gefühlsschicht unseres Ichbewußtseins zurückdrängt und unsere synthetische Aktualität zur eindeutigen Formung am Intentionalen veranlaßt. Es begegnen sich also innerhalb des Ichzentrums zwei verschieden gefärbte Gefühlssynthesen zu wechselnder Verschmelzung, die sich um den intentionalen Kern gruppieren.[2])

[1]) Ich erinnere nur an die Wandlungen, die das Naturgefühl im Lauf der Jahrhunderte durchgemacht hat. Niemand hat mehr auf die Nachahmung der Natur als des wahren Gegenstandes des guten Geschmackes gedrungen, als der „geistreiche" Abbé Batteux; niemand hat sie verschnörkelter und „unnatürlicher" gesehen als er, gegen den Diderot nun wieder die „wahre" Nachahmung der Natur predigte. Shaftesburys für „Natur und Simplizität" eingenommenes Gemüt genoß Natur in den „geschnörkelten Modegärten seiner Zeit" (Zimmermann. Ästhetik. Bd. I. S. 287).

[2]) Ein treffendes Beispiel für die mitunter ungeheuerlichen Assoziationen, die sich beim Erleben eines Natureindruckes einstellen, erwähnt Dessoir von einem der Brüder Goncourt (Ästhetik u. a. K. II. A. S. 53), der durch das Geräusch

Es liegt nicht im Plan dieser Arbeit, psychologische Betrachtungen nach der Richtung anzustellen, welches die Ursachen der verschiedenen Arten von Naturgefühl sind, wo die Gründe der Zuordnung zwischen Seelischem und Gegenständlichem liegen, und wie sich insbesondere die Gefühlsbeseelung untermenschlicher Gestalten erklärt. Außer Zweifel steht für uns, daß eine objektivistische Auffassung und Deutung hier wie überhaupt in ästhetischen Fragen versagen muß, mag es nun von metaphysischer oder gegenstandstheoretischer Seite versucht werden. Klar dagegen ist, daß der Komplex der Bedeutungsvorstellungen ästhetischer Art, welche mit einem Naturgegebenen verbunden erlebt werden, empirischen Ursprungs ist, daß eine Fülle von Erinnerungen, Assoziationen und Analogien hieran seinen Teil hat. Von großer Bedeutung ist auch unzweifelhaft die von Volkelt[2]) geschilderte „stimmungssymbolische Einfühlung", bei der wir untermenschliche Erscheinungen und Vorgänge mit dem Bewußtsein von Illusion vermenschlichen. Und daß die verschiedenen Arten von Ausdrucksbewegung hierbei motivierend mitsprechen, ist auch ohne weiteres zuzugeben. Ich sage also, die psychologische Herkunft all dieser Stimmungsmotive interessiert hier nicht; denn das Stimmunghafte des Icherlebens hat zu dem Naturmotiv schlechterdings überhaupt keine noematische Korrelation; das Motiv kann, wenn es seine Wirkung getan hat, gänzlich ausgeschaltet werden, ohne doch durch diese Einklammerung der Intensität des Erlebens — vorausgesetzt, daß dieser Begriff in purem, nichtgegenständlichem Sinne erfaßt wird — den geringsten Abbruch zu tun.

Das reiche Material an literarhistorischen Untersuchungen über das Naturgefühl des Dichters liefert den Beweis für die Vieldeutigkeit der mit Naturgegenständen verbundenen stimmunghaften Koeffizienten. Es geht nicht an, von dem „mutigen Morgen", dem „bescheidenen Veilchen" oder der „keuschen Lilie" im Sinne eines starren Zusammenhanges zu sprechen, die gefühlsmäßigen Umlagerungen des intentionalen Kerns wogen hin und her und variieren nach der Art der allgemeinen Seelenhaltung des Betrachtenden in einer weitausgedehnten Skala von Tönungen. Erinnern wir uns nur, um ein Beispiel anzuführen, der großen Mannigfaltigkeit von Gefühlsverschmelzungen, die in der Dichtung mit dem Bilde des Mondes verbunden auftreten. Das an seine Vorstellung gewöhnlich geknüpfte Bedeutungsgefühl ist das des Gespenstischen, Spukhaften, Elbischen. Mancherlei Erinnerungen an pathologische Zustände des Seelenlebens, das Gefühl der Beklommenheit und Unsicherheit in der Nacht verstärken diese Verbindung in einer Weise, daß sich der Bedeutungssinn der Vorstellung „Mond" in der gewöhnlichen Rede innig an den genannten Gefühlskreis anlehnt. Aber schon innerhalb der Gefühlsschicht des Gespenstischen finden sich die verschiedensten Abstufungen. In Mörikes Schiffer- und Nixenmärchen liegt bei der Erwähnung des Mondlichts der Nachdruck auf dem volkstümlich

der die Mauer streifenden Halme eines Heuwagens an das Knistern seidner Strümpfe erinnert wird. Grisettenmilieu gegen pastorales Naturgefühl mit dem Ergebnis völliger Verdrängung des letzteren! Die moderne Romanliteratur bietet eine unübersehbare Fülle solcher Stimmungsverkümmerung.

[2]) Ästhetik. Bd. I. S. 452.

Gespenstischen mit einer Hinneigung zum Schalkhaften. Ähnliche, wenn auch wieder neue Schattierungen finden sich bei Brentano und Eichendorff. Tiecks „mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält", weist originale Tönungen nach der Seite des Trauten, Märchenhaften, von dämmerhaften Ahnungen erhobenen Wunderbaren auf, wie es vielleicht malerisch mit Thomas Mondscheingeiger zusammenstimmen könnte. Eine entschiedene Unterstreichung erfährt das Grotesk-Spukhafte und Satanische in Bonaventuras Nachtwachen, in Turgenjews Visionen oder in de Costers Ulenspiegel. Shakespeare weiß die ganze Skala dieses Gefühlsgebietes bis zum Dämonischen und Grausigen aufzuziehen. Tiefer Seelenfriede, sehnsüchtiges Schwärmen, ambrosische Verzücktheit verbindet sich in der Vorstellung des Mondscheins bei dem einen Dichter, Liebessehnen, ekstatische Steigerung kosmischen Empfindens bei dem anderen. Wollten wir uns Mühe geben, aus der Fülle dichterischen Stoffes die Stellen herauszusuchen, an denen mit dem Eindruck des Mondlichts ganz neue, unerhörte Gefühlsverbindungen vorgenommen wurden, so ließe sich das Variationsgebiet beliebig erweitern. Bei Ludwig Büchner finden sich neben den üblichen Gefühlsschattierungen auch ganz originale Beziehungen, wie etwa die Monotonie, das Gefühl der Erstarrung und Abgestorbenheit, der unbewegten Gefühlsleere, ja der Banalität und stupiden Einfalt. Von der Ätherreinheit Jean Paulscher Mondscheinlyrik bis zur kakophonischen Pseudoekstase eines Meidner, dem der Mond als „fletschende Hyäne des Firmaments" erscheint, wahrlich eine lange Reihe von Abstufungen durch alle nur denkbaren Gefühlsschichten hindurch. Wenn also das Erlebnis der Mondscheinstimmung in der Dichtung eine vom Dichter jedesmal beabsichtigte eindeutige Tönung erhält, so ist daraus ersichtlich, daß diese Eindeutigkeit keinsewegs etwa durch den bloßen Natureindruck oder die Vorstellung eines solchen, sondern einzig und allein durch die intentionale Form des Dichtwerkes geleistet wird.

Nun darf man nicht meinen, unsere Einwendungen gegen die ästhetische Bedeutung eines Naturobjekts hätten nur relativen Charakter, beträfen einen Mangel am Objekt, auch ließen sich dann ohne Mühe Erscheinungskomplexe namhaft machen, deren ästhetische Deutbarkeit kaum irgend eine Variation zuließe. Solche Bemerkungen könnten unseren prinzipiellen Standpunkt in keiner Weise erschüttern. Was in der Hauptsache den Naturgenuß vom wirklichen ästhetischen Erlebnis scheidet, ist der Umstand, daß wir hier in einem Stadium der objektivierenden Einfühlung stehen bleiben. Wir legen unsere Gefühle und Stimmungen, welche sich als zufälliges Konglomerat in unserer Seele gebildet haben, in den Gegenstand hinein; wir beseelen das Objekt und gelangen damit überhaupt nicht an das Stadium des ästhetischen Aktes, über dessen Immanenzcharakter noch ausführlich gesprochen werden soll, heran. Hier fehlt die vermittelnde künstlerische Synthese, die es allein ermöglicht, über den Akt der Objektivierung hinauszukommen und in der intentionalen Form das Gestaltungsgesetz für Immanenz zu erleben. Wir verharren in naturmythenhafter Einfühlung und vermögen — wie es auch von mittelmäßiger Kunst angestrebt wird — das unbestimmte

Schweben und Weben der Seele wohl quantitativ zu steigern, niemals aber zur Gefühlsgewißheit zu fördern. Nach dieser Richtung hat die Romantik in ihrer mystischen Sehnsucht nach dem Unendlichen das Höchste geleistet. Das Schwelgen in unbestimmt kosmischen Gefühlen vor der Natur, der Überschwang des Sichverlierens in die zauberische Landschaft war ihr Gipfel aller Kunst und wird von ihren Wortführern stets von neuem gepriesen. Der entscheidende Unterschied zwischen Naturgegebenheit und Kunstwirklichkeit besteht also letztlich darin, daß der ersteren lediglich die dem Wahrnehmungserlebnis entsprechenden Noemen angegliedert sind, während das Stimmungserlebnis noematisch nicht zur Erfüllung gelangt. Erst im Kunstwerk heben sich mit aller Deutlichkeit zwei Arten von Gegenständlichkeit ab: die (illusionistische) Daseinsform und die Wirkungsform. Ihnen entsprechen zwei getrennte Gruppen von Noemen mit denen zu ihnen gehörenden noetischen Komponenten.

Das Stimmunghafte der Natur besitzt also infolge seiner ästhetischen Unbestimmtheit überhaupt nicht die Kraft, die intentionale Synthesis ausschlaggebend zu beeinflussen, sondern es verschmilzt jederzeit mit regionalen Schichtungen des Ichbewußtseins, der Ichströmung. Wir haben es hier zweifellos mit einem ausgebreiteten psychologischen Untersuchungsgebiet zu tun, aber wir dürfen solchen Bewußtseinsphänomenen keinen ästhetischen Charakter beilegen, solange das Gefühlserlebnis durch einen Naturgegenstand geweckt ist. Denn die oben geschilderte, durch die Dichtung vermittelte Eindeutigkeit wird ert durch die besondere Formung im ästhetischen Prozeß erreicht; sie ist mit dem Naturobjekt noch nicht ohne weiteres gegeben. Die Gefühlsschicht des wahrnehmenden Subjekts unterliegt dauernden Schwankungen, wird von vorhandenen Schichtungen anderer Herkunft umschlossen, aufgesogen und zu den verschiedensten noetischen Resultaten verarbeitet. Wie selbständig verflechtend das Ich mit gefühlsbetonten Eindrücken verfährt, geht wohl besonders aus dem Vorhandensein von Kontrastgefühlen hervor. Je nach der Gefühlslage des Erlebenden kann die seelische Stellungnahme zu einer Naturerscheinung aktiver oder passiver Art sein. Das Heulen und Brausen des Sturmwindes ruft bei umflutender melancholischer Stimmung ein wehes Bangen, kleinliches Verzagen oder schwermütiges Resignieren hervor; das trotzige Gemüt der tatfrohen Seele dagegen fühlt im Widerstand der Naturgewalten seine eigenen Lebenskräfte wachsen und spürt Urseelenverwandtschaft in der Elementarität des Kosmischen.

Das sogenannt Naturästhetische ist also für unsere Betrachtungen nur insofern von Belang, als sich in dem mit ihm verbundenen Erlebniskomplex noetische Komponenten aufweisen lassen, die in der Struktur des ästhetischen Bewußtseins begründet sein müssen. Die vielverzweigte Art der Verknüpfung von Wirklichkeit mit dem Stimmunghaften irgendwelcher Schicht, die Veränderlichkeit der Gefühlstönung gebietet einer wissenschaftlichen Besinnung, nach Gesichtspunkten zu suchen, wodurch die Vieldeutigkeit des Gefühlsakzents in eine Eindeutigkeit des ästhetischen Intentionale verwandelt wird. Die Variabilität der Bedeutungsfülle von Erscheinungsmannigfaltigkeit deutet auf eine Variabilität der Bewußtseinsschichtung hin, deren Aufweisung und Klärung

wir uns angelegen sein lassen wollen. Die Gründe für die ästhetische Bestimmungslosigkeit des Naturästhetischen mögen in kurzer Formulierung zum Schluß noch einmal zusammengetragen werden.

1. Das Stimmunghafte einer Naturgegebenheit gehört niemals dem intentionalen Kern rein ästhetischer Stimmungsschicht an, sondern umlagert das Wahrnehmungsnoema in wechselnden Färbungen.

2. Das Erleben von Naturstimmung verharrt immer nur in dem Stadium des ästhetischen Genießens, d. h., wir legen unsere Gefühle objektivierend in den Naturgegenstand hinein und gelangen über das Stadium der Einfühlung hinaus nicht zum Erleben einer stimmungsgehaltenen Ganzheitsschicht, einer Stimmungszone.

3. Der Naturstimmung fehlt das Noema der Wirkungsform, das zum Erleben einer eindeutigen Intensitätszone erforderlich ist.

d) Die Fundierung von Stimmungstotalität.

Der Begriff dessen, was ich unter dem Ausdruck „Zonenbewußtsein“ zum Gegenstand ästhetischer Betrachtungen mache, betrifft also den Versuch, dem rein Subjektiven des Erlebnisses seine Einordnung in die allgemeine Struktur des Bewußtseins zu ermöglichen, und in dieser Absicht seine noematischen Konstituentien im Gegenständlichen aufzusuchen. Die Einmaligkeit des singulären Aktes im Wahrnehmungserlebnis, die Subjektivität des Objekt-Genießens würde in ihrer zeitgebundenen Diskretion allein kein Gegenstand systematischer Erörterung sein können. Aber ich habe der Tatsache, daß jedes zeitlich bestimmte Stimmungserlebnis sich gleichzeitig dem Kontinuum des endlosen Bewußtseinsstromes einordnet, durch die Duplizität des noetischen Parameters Ausdruck gegeben. Das Stimmunghafte als das Erlebnis des reinen Ichs oder der reinen Subjektivität ist das Gefühl des Zusammenhanges des Einmaligen mit der Totalität des Kontinuums. Während nun der singuläre Akt des Wahrnehmens seine Intentionalität mit seinem Vollzug erfährt, bleibt das Gefühl des Icherlebens im allgemeinen durchaus schwebend und verschwommen und gelangt auch im Naturerleben nicht zur Konstitution, da das schöpferische Moment im Gegenstand fehlt und stets fehlen muß. Denn die Gestaltung des Icherlebens kann nicht von einer äußeren „Gegebenheit“ unvermittelt herangetragen werden, sie muß aus dem Innern, aus dem Wesen von Persönlichkeit herausgestellt werden. Diese doppelte Forderung von Intentionalität zu leisten, vermag nur das einmalige geformte Kunstwerk. Was an einem Kunstwerk überhaupt ästhetisch wesenhaft und für das Icherlebnis intentional bestimmend ist, soll die Angelegenheit unserer Untersuchungen sein. Spricht man von dem Duft, der über einem Kunstwerke liegt, so meint man insofern etwas Richtiges, als neben dem singulären Objekt noch etwas Wesentliches besteht, das sich von jenem abhebt und nach Abscheidung des Wahrnehmungsaktes als etwas Endgültiges übrig bleibt, aber man verkennt dabei die Aufgabe des Kunktwerkes, wenn ihm nach diesem an Sinnesempfindungen erinnernden Bild lediglich eine unbestimmte Genußübermittlung zugestanden wird, während es sich in der inneren Form um etwas durchaus Bestimmtes und Selbständiges handelt.



Die schöpferische Aufgabe der Kunst besteht also in der Wesensbestimmung von stimmunghaften Erlebnissen. Das Kunstwerk kleidet das Motiv in eine bestimmte, intentional eindeutige Form und führt damit zu einer eindeutigen Erlebniszone hin. Was also im „Erlebnis" in Frage steht, ist nicht das singuläre Erleben des Motivs in seiner konkreten Erscheinung, sondern das Erfülltsein von dem Zusammenhange einer Seelenschicht. Intentionale Form und Erlebnisstrom stehen zueinander in strengster Korrelation. Ist das Intentionale „geschichtet" wie im stimmunghaften Naturerleben, so hat auch der daraufzustrebende Bewußtseinsstrom einen „Hof", der Erlebnishorizont schwankt zwischen mancherlei gefühlsmäßigen Erinnerungsnoemen, von denen bald dieses bald jenes in den attentionalen Kernstrahl tritt. Wird dagegen die Form des ästhetisch Gegenständlichen durch die rhythmische Struktur zu einem Ganzen zusammengeschlossen, so entspricht dieser intentionalen Abgehobenheit eine klar umrissene Erlebniszone. Stimmunghafte Evidenz heißt dann Erleben einer Gefühlsschicht in Totalität. Dabei kann dann überhaupt nicht mehr von Umgebungsbestimmtheit gesprochen werden, wie im Erleben von Naturstimmung; denn Totalität nehme ich hier im Sinne von Umgebungslosigkeit, und meine, daß von ästhetischem Evidenzerlebnis solange noch nicht gesprochen werden kann, als man es durch Abgrenzung von einer Umgebung, durch einen Erlebnishorizont zu bestimmen sucht; es sei denn, daß man das Problem psychologisch faßt, wovon hier nicht die Rede ist. Natürlich ist zugegeben, daß „kein konkretes Erlebnis als in vollem Sinne Selbständiges gelten kann"[1]). So auch ist selbstverständlich der konkrete ästhetische Akt in das Ganze des Erlebnisstromes eingebettet. Hier interessiert indessen nicht das Miterleben von irgend etwas Außerästhetischem, sondern in Frage steht die Gefühlsbestimmtheit, das Vorhandensein eines Gefühlshorizontes und seine Umlagerung durch andere Gefühlsschichten. Wenn mir also daran liegt, den Begriff von ästhetischer Evidenz mit einiger Gründlichkeit zu behandeln, so muß zwischen einfachem einfühlenden, sogenannt ästhetischem Akt, dessen Untersuchung bisher fast nur in Betracht gezogen worden ist, und intentionalem ästhetischen Erlebnis geschieden werden. Dabei ist auch auf den wesentlichen Unterschied in der Bedeutung von ästhetischer Gegenständlichkeit zu achten. Das Wesen dieses Unterschiedes läßt sich vorerst nur ganz allgemein in der Weise beschreiben, daß das intentionale Evidenzerlebnis nicht ohne vorangegangenen ästhetischen Akt denkbar ist; daß sich aus dem Akt das Erlebnis gestaltet, wenn in der Gegenständlichkeit gewisse Bedingungen erfüllt sind, die den Vollzug des Überganges gewährleisten. Daß hierbei „Horizont" nicht mit „Hintergrund" verwechselt werden darf, daß also auch ein Evidenzerlebnis ästhetischer Natur trotz seiner Horizontlosigkeit gegenüber irgend einem anderen Stimmungserlebnis sehr wohl ein Erlebnis als Hintergrund im Sinne des vorbereitenden Aktes mit sich führen kann, (ja, daß ein solcher Hintergrund im Sinne ästhetischer Neutralitätsmodifikation, wie später gezeigt wird, geradezu Bedingung ist), erscheint fast selbstverständlich. Hintergrund braucht letzt-

[1]) Husserl. Ideen. S. 167.

lich nicht einmal in dem weiten Sinne genommen zu werden, daß die gesamte natürliche Welt als Hintergrund für einen speziellen Akt gesetzt wird. Schon irgend welche episodenhaften Gefühlsnoesen, deren sich der Dichter oder Künstler zur Hinlenkung auf die wesenhafte Stimmungsnote bedient, treten mit Hintergrundcharakter auf. Aus der Möglichkeit, sich ihrer zum Zwecke der Hinlenkung zu bedienen (auch die Erregung von Kontrastgefühlen kommt in Betracht), darf aber keineswegs auf einfache Korrelation geschlossen werden; sogar dann nicht, wenn es sich um wurzelhaft verwandte Gefühle handelt, da sie ihrer Erscheinungsweise nach durchaus verschieden sind. Solche Spaltung und Aussonderung wird nur dann richtig verstanden, wenn das Eidos „Zonenbewußtsein" in seiner ganzen Tiefe erfaßt wird, wenn vor allem klar ist, daß das Erleben einer regionalen Stimmungsschicht nichts mit konkretem Einfühlungsakt zu tun hat.

Der Charakter der „Horizontlosigkeit" ist als bestimmendes Kriterium für Erlebnisganzheit auch für das Verständnis der Stimmungsevidenz, des Erlebens einer Zonenganzheit von Individuation unentbehrlich. Ein singuläres gegenständliches Gefühl besitzt Horizontlosigkeit ebensowenig wie ein subjektives Zustandsgefühl. Beide führen eine bestimmte emotionelle Tönung mit sich, durch welche sie sich in der Qualitäts- und Intensitätsskala von Nachbargefühlen deskriptiv abgrenzen lassen. Ästhetische Stimmung dagegen als Erlebnis der inneren Form eines Kunstwerkes ruht schlechterdings ganz in sich selbst; sie ist in sich und wird durch sich begriffen, sie ist unvergleichbar.[1]) Die phänomenologische Untersuchung wird an späterer Stelle die tiefere Begründung liefern. „Hintergrund" hingegen besitzt jedes Erlebnis, sofern wir darunter mit Husserl einen „Titel für potentielle Zuwendungen und „Erfassungen""[2]) verstehen. „Hintergrund" ist also im originären Gefühlserlebnis alles, was nicht im Blickzentrum der perzeptionellen Wahrhnehmung steht, was sich im „Hof" befindet. Eine recht bedeutsame Angelegenheit des schöpferischen Werkes ist es, daß nicht nur das der Blickzuwendung unmittelbar ausgesetzte Wahrgenommene, sondern auch der Hintergrund eine bestimmte Formung erhält. Besonders diese Formung ist von der größten Bedeutung für das Stimmungserlebnis; auch dieses hat seinen Hintergrund in dem als wirklich vermeinten Bildkomplex, nur in modifizierter Weise.

Es würde niemals gelingen, die ästhetische Struktur des Bewußtseins phänomenologisch zu erforschen, wenn wir immerfort von Erlebnisinhalten im objektivierenden Sinne, von Gefühlseinschmelzung und Gefühlsprojektion sprächen. Jede noetische Funktion, mag sie nun dem

---

[1]) Es gilt wieder daran zu erinnern, daß „Horizontlosigkeit" nicht mit dem verwechselt werden darf, was etwa J. Cohn als „Inselhaftigkeit" des Kunstwerks bezeichnet (cf. oben S. 11). Nicht anders als im Bereich kogitativen Bewußtseins steht auch hier das partikulare Gebilde der Gegebenheit zu einer Ganzheit in intentionaler Funktion. Die „Schicht" oder „Zone" besitzt Horizontlosigkeit gegenüber anderen Schichten, unter denen die kogitative Zone zunächst einmal durch nichts besonders ausgezeichnet ist. Die Gegebenheit als solche darf daher nicht als „inselhaft" bezeichnet werden; ihr Wert ist im Bereich ihrer Dimension durchaus „transgredient".

[2]) Ideen. S. 231.

Bereich rein sinnlichen Perzipierens, des kogitativen oder wertenden Sichbeziehens angehören, führt als schlichte einstrahlige Thesis an ihrem intentionalen Kern mehr oder weniger variable Umlagerungen mit, die dem gleichsam eindimensionalen Prozeß des singulären Aktes nicht unmittelbar entstammen, sondern aus der ganzen Breite der Bewußtseinslage, aus der zu ihm gehörenden Ganzheitsschicht, sei es der Spezies, einer kategorialen Letztheit, einer spezifischen Wertheit oder Stimmungstotalität polythetisch herangebracht werden.[1]) Aber die Totalitätsschicht wird durch den objektivierenden Akt nur angeschlagen, nicht in ihrer ganzen Fülle erlebt. Der Akt ist ja nur schlichte Thesis, er bedarf, wenn wir durch ihn zur Erlebnisevidenz gelangen wollen, der Ablösung durch die Synthesis, welche ihn in schöpferischer Gestaltung umwandelt. Ich habe bereits gezeigt, daß diese Umwandlung aufs tiefste in die Struktur des intentionalen Gegenstandes eingreift, wie er denn auch in dem noematischen Unterschied von „Ding" und species zum Ausdruck gelangt. Die species steht nicht mehr mit demselben Grade von Gegenständlichkeit in unserem Bewußtsein wie das Einzelobjekt. Gegenständlichkeit ist sie, sofern sie die Richtung auf Etwas ist; die Kettung erscheint in der Möglichkeit der Erfüllung in einem Einzelakt. Um sie zur Erlebnisevidenz zu bringen, d. h. ein Noema für das aus mancherlei polythetischen Akten sich abhebende „plurale" Bewußtsein zu schaffen, bedarf es eines neuen monothetischen Aktes. In Frage steht irgend eine letzte Fundierung, eine „eidetische Allgemeinheit", ein „eidetisch allgemeiner Sachverhalt". Zu seiner Wesensanschauung in Allgemeinheit, in einem „Überhaupt" bedarf es einer quasi-Setzung eines Einzelnen des Wesens, also einer solchen Setzung, die eine nicht „das Wesen zum Gegenstande machende Anschauung"[2]) mit sich führt, aber immerhin „die Wendung zur entsprechenden objektivierenden Einstellung jederzeit" gestattet. Wird diese Wendung auf eine Thesis tatsächlich vollzogen, so entsteht aus der Vereinzelung einer Wesensallgemeinheit die Wesensnotwendigkeit.

Es handelt sich also bei der Umwandlung eines singulären intentionalen Aktes in das Evidenzerleben von Wesenstotalität nicht bloß um actio und reactio, wie in der Thesis einfacher Singularität, es handelt sich um die originäre Konstellation der Gesamtschicht gegenüber der actio durch schöpferische Synthesis. Während sich nun für die kritische Besinnung der Begriff des kategorialen Apriori verhältnismäßig leicht zur intentionalen Erfüllung bringen läßt, stellen sich dem Problem der eidetischen Stimmungstotalität starke Hindernisse entgegen. Denn die Gestaltung der Gesamtschicht ist hier im allgemeinen von so verschiedener, „individueller" Tönung, daß eine deskriptive Umschreibung deutlich abgehobener Schichten ganz und gar zu versagen scheint. Dazu kommt, daß die Wesenstotalität ästhetischen Icherlebens sich überhaupt auf keine Setzung zu beziehen vermag, weil sie mit dem Sachbewußtsein nur mittelbar in Verbindung steht, daß also ihr Noema von wesentlich anderer Struktur sein muß.

---

[1]) Ideen. S. 247.

[2]) Ebda. S. 14.

In diesen Erwägungen liegt die Schicksalsfrage für eine normative Ästhetik überhaupt beschlossen. Ich stelle sie hier zurück, weil der Versuch ihrer Lösung das Gesamtthema unserer Betrachtungen bildet. Nur soviel glaube ich schon jetzt zur Rechtfertigung der phänomenologischen Einflechtungen sagen zu können, daß jedes wahrhaft ästhetische Erlebnis, da es wie jedes andere dem allgemeinen Bewußtseinsstrom eingeordnet ist, und, wenn es wirklich wesenhaft geschaut wird, unzweifelhaft mit dem Charakter von Intentionalität behaftet auftritt, auch für phänomenologische Beobachtung die gleiche Wesensstruktur aufweisen muß wie ein Erlebnis in der kategorialen Sphäre. Bei alledem muß allerdings das Verständnis für wirklich wesenhafte Kunstbetrachtung vorausgesetzt werden. Wer der Ansicht ist, daß das Kunstästhetische zum „Naturästhetischen" im Verhältnis einfacher Qualitätssteigerung stehe, daß das Ästhetische überhaupt im Ganzen des Naturgegebenen gleichsam verzaubert ruhe, und erst nach Wahl eines besonders günstigen Standortes durch zweckmäßige Abgrenzung des Gesichtsfeldes (Sucher) zum Vorschein komme; daß es also „erst in passender Weise abgegrenzt sein" wolle,[1]) wer also nicht zugibt, daß Natur- und Kunststimmung zwei völlig inkommensurable Dinge sind, wird zu unseren Ausführungen überhaupt nicht Stellung nehmen können. Ebensowenig können wir mit dem rechten, der umgekehrt vom Kunstwerk verlangt, daß es ihm „Wirklichkeit" in schönster Form vorzaubere, in die er sich geruhsam einzufühlen vermag; wie uns endlich auch dort keine Verständigung möglich erscheint, wo eine „Idee des Schönen" sich in einem von der schnöden Dinghaftigkeit abgeschöpften Oberflächenschein zu manifestieren sucht.

Das Funktionelle der ästhetischen Form ist der Brennpunkt kunstphänomenologischer Betrachtung; aber es steht wurzellos in der Luft, bleibt ohne innere Rechtfertigung, wenn es nicht gleichzeitig eine Aufgabe zu erfüllen, nicht eine bestimmte seelische Repräsentation zu vertreten hat. Hier versagte die Kunsttheorie Conrad F i e d l e r s, die in der Notwendigkeit der künstlerischen Gestaltung das allein Wertvolle und Maßgebende erblickte und jedes Außerdem, wie es etwa durch das Gefühl, jedenfalls durch etwas Nichtanschauliches an das Kunstwerk herangebracht wird, als ein außerästhetisches Element ablehnte. Ein System dieser Art, in dem überhaupt keine Bezugnahme auf etwas Seelisches stattfindet, ist lückenhaft, wendet das Problem ins Intellektualistisch-Geometrische, und genügt auch nicht zur Grundlegung des hellenischen Formwillens, da auch er einem bestimmten psychischen Formenklima entspringt. Was heißt dann noch funktionell, was sollen wir mit der in Freiheit schaffenden eigenen „absoluten Gesetzgebung" anfangen, und was nützt es uns, „den Schein von dem Wesen zurückzunehmen" und mit demselben nach „eignen Gesetzen" zu schalten, wie es S c h i l l e r aussprach, wenn es nicht bloß bei einer Belustigung des Witzes und Verstandes bleiben soll, wenn das Funktionelle nicht eine intentionale Erfüllung für etwas Intensives zu leisten hat. In dem formalen Objekt der Kunstbetrachtung (das also, wie später noch deutlicher gezeigt

---

[1]) V o l k e l t. Syst. d. Ästh. III. S. 8.

wird, nichts mit dem Oberflächenschein der idealistischen Auffassung zu tun hat) erblicken wir die noematische Leistung einer schöpferischen Stimmungssynthese, die das Erleben in der Breite einer Gefühlsschicht intentional richtet und ihr Funktionscharakter erteilt.

Wie jede wissenschaftliche Gegenständlichkeit einer bestimmten Fundierung eindeutig zugeordnet ist, so entspricht auch jeder Äußerung künstlerischer Produktion eine bestimmte Bewußtseinskoordination. Die Linie eines Akanthuskapitels, der Volutenabschluß der Jonischen Säule, die Stalaktitenkatarakte maurischer Bogengänge, die Kurvenakzente der Krabben gotischer Strebebogen, ja selbst die Windungen einer Hallstattfibel lassen sich nur durch das Vorhandensein eines aus bestimmter Seelengesetzlichkeit emportreibenden Gestaltungswillens erklären. Sie bleiben als rein objektive Phänomene sinn- und zusammenhanglos und können in ihrer Erscheinungstotalität niemals aus äußeren konstruktiv-technischen Gründen erklärt werden[1]). Ebenso verfehlt aber sind auch alle Erklärungsversuche, die ausschließlich nach kulturhistorischen Gesichtspunkten an das Problem herangehen, wenn auch der Einfluß soziologischer Gestaltungsmotive bei dem rein formalen Ausbau von Kunststilen unverkennbar ist. Wir müssen einen Unterschied zwischen seelenlosem Formtrieb und stimmungsbeherrschtem Kunstwillen machen und können nur dann von einem Kunstgegenstand sprechen, wenn sich ihm gegenüber die Fundierung in der angedeuteten Weise auffinden läßt.

Jede Kunstform setzt eine ganz bestimmte Seelenhaltung voraus, von der aus sie gewertet werden muß. Auch die in den großen Stilarten vorliegenden, zum Teil soziologisch gebundenen Formen zielen auf eine genau umschriebene Bewußtseinsschicht und erhalten damit einen bleibenden metaphysischen Charakter. Die Versuche, dem ästhetischen Objekt gegenüber das Interesse auf die verschiedenen seelischen Schichtungen zu lenken, sind über einen elementaren Dualismus nicht hinausgekommen. Gegensätze wie die zwischen Hellenismus und Gotik, zwischen schön und charakteristisch waren durchgängig nach objektiven und intellektualistischen Gesichtspunkten orientiert; das Phantom eines Urbildes der Schönheit lag lähmend auf den Geistern. Herders Betonung des schöpferischen Gefühls vermochte sich ästhetisch nicht durchzusetzen; sie mußte zunächst hinter der Leistung der Kritik der Urteilskraft zurücktreten, welche in der Loslösung des Ästhetischen vom Begriffe und in der Hinwendung auf die Subjektivität des Wohlgefallens bestand. Über Kants Nivellierung des ästhetischen Erlebnisses hinaus suchte Schiller in dem Gegensatzpaar: naiv-sentimentalisch, Solger

[1]) Besonders überzeugend hat dies A. van Scheltema für die neolithische und bronzezeitliche Kunst nachgewiesen (die altnordische Kunst. Berl. 2. A. 1924). Hierbei ist daran zu erinnern, daß der Begriff eines Formelementes nur in Verbindung mit einem funktionalen Koeffizienten von seelischer Ganzheit zu verstehen ist, während er als diskrete sinnliche Gegebenheit überhaupt keine ästhetische Geltung besitzt. Die Nichtbeachtung dieser Forderung hat häufig zu völlig abwegiger formalistischer Deutung solcher Formelemente geführt. Man vgl. die Ausführungen Scheltemas über das altnordische Spiralornament. Über den Bedeutungswandel fremder musikalischer Formelemente bei der Rezeption durch einen nationalen Gestaltungswillen cf. Gustav Becking. Das Problem der nationalen Musikgeschichte. Logos XII. S. 281.



in der gegenüber den Bemühungen Schlegels stark verinnerlichten Polarität: klassisch-romantisch nach Differenzierungen, die in der neueren Literatur hier und da wieder aufgenommen, nirgends aber systematisch vertieft wurden. Die moderne kunstgeschichtliche Forschung verfährt entsprechend unserer allgemeinen Kultureinstellung historisch-klassifizierend und analytisch berichtend. Sie nimmt sich in ihren Monographien die Kunstprodukte bestimmter Schulen und Epochen rein objektiv und kulturhistorisch zergliedernd vor und vernachlässigt in den meisten Fällen die Hinführung auf den Bedeutungssinn für die ästhetische Fundierung. Es ist ihr noch immer nicht gelungen, sich über den Standpunkt einer seelenlosen Kunstformenbeschreibung zu erheben und sich als blutvolle Gefühlsschichtungslehre zu bewähren. Dort, wo sie aufrichtig versucht, das Objekt zu einem wirklichen Nacherlebnis zu formen, verliert sie sich ins Literarische, das sich an Überschwänglichkeiten nicht genug tun kann, und gewöhnlich weit über die Gestaltungsidee hinaus in einen selbsterzeugten unklaren Stimmungsnebel hineinführt. Das gilt besonders von den Wortführern der neuesten Kunstrichtungen, deren literarisches Pathos ein eigentümliches Stimmungsklima geschaffen hat, dessen Ableitung aus dem Dargestellten schlechterdings gar nicht begriffen werden kann und häufig auch gar nicht angestrebt wird.

e) Das Zonenbewußtsein als ästhetisches Apriori.

Über die singulären ästhetischen Aktarten hinaus richtet sich unser Interesse auf die vielfachen Schichtungen des Stimmungserlebnisses. Nicht in der Aufforderung zum kontemplativen Ausruhen, nicht im Spiel mit dem ästhetischen Schein liegt die grundlegende Bedeutung der Kunst, sondern darin, daß im Erleben von Gegenständlichkeit unser Persönlichkeitsgefühl zur Totalität einer Bewußtseinszone geweitet und noematisch gestaltet wird und wir von apriorischen Wesenszusammenhängen sprechen können. Wir vermögen an dieser Stelle die Reduktionen noch nicht soweit zu steigern, daß sich uns die Struktur der Schichtungen im klaren Sinne phänomenologisch darbietet. Wir vermögen es nicht, weil der Vorgang des ästhetischen Evidenzerlebnisses noch nicht phänomenologisch dargestellt ist. Trotzdem glaube ich — und suche es durch den Titel eines ästhetischen Apriori zu rechtfertigen — daß nach wirklich vollzogener material-eidetischer Ausschließung aller empirisch-ästhetischen Gegebenheiten auch hier ein phänomenologisches Residuum übrig bleibt, in dem sich das eigentlich Bedeutsame für wissenschaftliche Ästhetik aufweisen läßt. Wie diese Deskription geleistet werden kann, — selbstverständlich immer nur in der resignierenden Einschränkung rationaler Diskontinuität — das deutet jenes Problem an, wie schon in der Region des kogitativen Bewußtseins Erlebnis von Totalität durch schöpferische Synthesis am Einzelnen zu verschiedenen Graden polaren Insichbegreifens führen kann; die Einsichtnahme in die eigenartige Struktur des ästhetischen Noemas wird uns weitere Aufschlüsse über die Aussonderung ästhetischer Bewußtseinsregionen geben.

Wenn wir uns also zum Zweck einer vorläufigen Verständigung hier und dort sinnfälliger material-eidetischer Hinweise und an Sinn-

fälligkeiten anklingender Ausdrucksweisen bedienen, so dürfen wir nicht etwa glauben, daß die in sinnlicher Anschauung und in konkreten sinngebenden Akten sich aufweisenden Kunstformen, auf die sich die aus gleichgeschichteten Stimmungsnoesen konstituierten synthetischen Gegenständlichkeiten beziehen, derartig eindeutig und bestimmend auf die entsprechenden Zonen hinweisen, daß wir sie bei der ästhetisch-phänomenologischen Untersuchung einfach nicht entbehren können und deshalb unseren Untersuchungen eine propädeutische Kunstformenlehre vorangehen lassen müßten. Ich lasse überhaupt die Frage beiseite, ob eine solche eindeutige Bezogenheit zwischen Sinnesform und Bewußtseinsschicht existiert und stelle die Entscheidung hierüber der kunstwissenschaftlichen, auf das sinnlich-ästhetische Faktum gerichteten Forschung anheim. Die Exemplifizierung des Gedankenganges durch konkrete Fakta darf uns nicht über die Notwendigkeit der phänomenologischen Einklammerung solcher Gegebenheiten hinwegtäuschen. Ich sage also: auch die konkrete Kunstform, der sinngebende und stimmungserfüllte Rhythmus besitzt noch nicht das Maß von eidetischer Endgültigkeit, die sie ohne weiteres in Korrelation zum stimmungsnoetischen Parameter treten ließe. Auch hier gilt es, ein Noema aufzusuchen, welches das eigentliche Evidenzerlebnis gewährleistet, und in phänomenologischer Deskription erschaut werden kann.

Das also ist das Wichtigste, was wir von einem Kunstwerk verlangen, daß die noematischen Koeffizienten nicht allein den bildmäßigen Kern mit seinen gefühlsbetonten Schichtungen aufweisen, sondern daß wir die Synthese für die Wesenstotalität des Stimmungserlebens an ihm vollziehen können. Es entspricht der Methode elementardeskriptiver Einfühlungs-Ästhetik, einem Kunstwerk gegenüber auf dem primitiven Standpunkte des objektivierenden Natureinfühlens zu verharren und etwa bei der Erörterung der üblichen Typenprobleme die Charaktere von Einzelgestalten in wahlloser Häufung als Beispiele anzuführen, ohne darauf zu achten, daß die angeführten Schöpfungen ganz disparaten Stimmungszonen entstammen. Nur durch eine wesenhafte Exegetik der inneren Form gelingt uns die Fixierung des polaren Standpunktes, gelingt uns das Hineinwachsen in eine eindeutige Seelenschicht, aus der heraus und derentwegen sich überhaupt die Aktivität des Künstlers entwickelt hatte und deren Nacherleben das allein Wertvolle für uns ist. Erst wenn mein Bewußtsein in einer bestimmten Schicht mit dem Urmotivischen des künstlerischen Gestaltungswillens zuammentrifft, trete ich zu dem Kunstwerk in ästhetische Beziehung. Gelingt das nicht, so wird das Dargestellte bei aller noch so liebevollen Beschreibung, bei aller sogenannten Einfühlung stets etwas Fremdgegenständliches bleiben. Es liegt mir an dieser Stelle wie gesagt fern, eine eingehende Systematisierung der hauptsächlichsten Zonen vorzunehmen. Das ist Angelegenheit einer weitausgedehnten ästhetischen Spezialforschung, die das historische Material endlich einmal, statt nach geistloser geschichtlicher Aufeinanderfolge, nach solchen Stimmungssphären eidetisch schichten sollte. Hierbei wird es also die allererste Aufgabe sein, die Arten originär gebender Akte auf den verschiedensten Gebieten der Kunstbetätigung zu Systemen von Gegenständlichkeiten zu ordnen, Typen ästhetischer Wirk-

lichkeiten herauszuheben, denen als noetische Korrelate Erlebniszonen entsprechen. In fortgesetzter Reduktion und Ablösung vom Dinglichen und auf Grund der Hilfsmittel, die uns die auf dem wesenhaften Typus „Ästhetik" erbaute „eigene konstitutive Phänomenologie" an die Hand gibt, wird die Deskription solcher Zonen gelingen und damit das principium individuationis wieder in seine Bewußtseinsrechte eingesetzt, woraus es durch Kants Theorie des „uninteressierten" Gefallens getrieben war.

Über die Art der rationalen Heraushebung von Zonen und Zonengruppen dürfte nun wohl kaum noch ein Zweifel bestehen. Immerhin will ich zur Klärung des Gedankens auf einige wesentliche Stufen aufmerksam machen, wobei ich mit allem Nachdruck betone, daß damit nichts Endgültiges bezeichnet werden soll. Denn die Verwendung abgenutzter kunstliterarischer Ausdrücke führt die Gefahr mit sich, oberflächliche Erscheinungsanalogien für tiefinnere Wesenszusammenhänge zu halten, klaffende Sprünge und unversöhnliche Gegensätze zu übersehen und Begriffsverschiebungen vorzunehmen, denen sich bei genauerer Überlegung die lebendige Fülle des Gestalteten entwindet. Wollen wir also die Grenzlinien in großen Zügen markieren, so gehört allererst hierzu die apollinische Zone mit ihrer Einstellung auf die Gesetzmäßigkeit der Erscheinungsform. Ihr nahe verwandt ist das Dionysisch-Dynamische eines Rubens, in dem das Gefühl für die Gesetzlichkeit gigantischer Weltbildungsmächte, für die im Phänomenischen wirkenden Kräfteströme zur Auswirkung gelangt. In seiner Nähe steht etwa das Dionysisch-Lyrische Watteaus und Lancrets, bei denen der Stimmungsakzent des Erotischen auf die Wendung ins Mikrokosmische, Subjektive hindeutet. Man könnte ferner von einem Heroisch--Mythischen bei Michel Angelo, von einem Heroisch-Mystischen bei Rembrandt, vom Heroisch-Dämonischen bei Goya und vom Heroisch-Lyrischen bei Salvator Rosa und Ruisdael sprechen. Die Zone des wohltemperierten Schlicht-Behäbigen findet ihre Vertreter in Jan Vermeer, Cuyp bis herüber zu Chodowiecki, das pastorale Naturgefühl wird ebenso durch Hobbema, wie durch Claude Lorrain vertreten. Es braucht nicht erwähnt zu werden, wie sich hier die Ausblicke bis herunter zur Einmaligkeit starken Persönlichkeitserlebens weiten würden, wollten wir noch das Gebiet des musikalischen, plastischen, architektonischen und poetischen Schaffens hinzunehmen.[1])

Das alles sind nur Andeutungen, skizzenhafte Notierungen und Ausblicke auf ein weites Gebiet eindringendster phänomenologischer Spezialforschung. Ästhetische Untersuchungen bestimmter Bewußtseins-

[1]) Durch die oben angeführten Beispiele sollen nicht bestimmte starre Begriffskomplexe herausgehoben werden, wie sie etwa der kunsthistorischen Stilcharakteristik dienen, nicht also etwa am rein Gegenständlichen vorfindbare Unterschiede der Formgebung und der künstlerischen Sehweise, und noch weniger natürlich Unterschiede in der Stoffauswahl oder der bildhaften Ausdrucksgestaltung, kurzum überhaupt nichts von dem kunstwissenschaftlichen Objekt irgendwie Ablesbares, sondern die eigentümliche, bei den erwähnten Künstlern feststellbare innere Dynamik des ästhetischen Erlebnisses, deren besonderer Ablauf die betreffende Zone charakterisiert und deren Untersuchung uns ausschließlich beschäftigt.



zonen, die den Schwerpunkt von dem äußerlich Gegenständlichen des vorliegenden Materials auf die Immanenz der urmotivischen Fundierung verlegen, sollten gegenüber der rein kunstgeschichtlichen Tatsachenforschung mehr betont werden. Sie müßten in hermeneutischer Weise nach der Verwandtschaft der inneren Form suchen, müßten das Gemeinschaftliche des stimmunghaften Gesetzlichkeitsgefühls aufdecken und dürften auch vor der ungeheuerlichen Schwierigkeit nicht zurückschrecken, aus verschiedensten Kunstbetätigungen das Verwandt-Stimmungsbetonte zur Vergleichung heranzuziehen. Es muß eine Verschiebung des kunstwissenschaftlichen Problems in dem Sinne stattfinden, daß die Stimmungszonen das Untersuchungsgebiet begrenzen und nicht die Kunstart. Musik, Dichtung und darstellende Kunst wachsen aus den gleichen Wurzeln des ästhetischen Bewußtseins hervor, und ihre Gestaltungsgesetze weisen, so verschieden auch jedesmal die gegenständliche Erfüllung sein mag, auf gleiche Seelenspannungen hin.

Mit solcher Neueinstellung der Kunstwissenschaft haben die vielfachen Monographien über das Groteske, Erotische, Komische in der Kunst nichts zu tun. Es wäre falsch, diese Stimmungsumschreibungen für Bewußtseinszonen in dem geschilderten Sinne zu halten. Das Humoristische, Satirische, Wehmütige, Drohende und Tragische verdanken ihre Begriffsbestimmung, um es prägnant auszudrücken, einem ganz anderen Querschnitt durch das ästhetische Bewußtsein. Es sind zeitlich begrenzte, vorübergehende Gemütsverfassungen, deren psychologische Erschließung uns einen Einblick in die gefühlsmäßigen Reaktionen der Seele auf äußere Einwirkungen gewährt, hinter denen indessen immer als letztes Ziel die Wesensbestimmung der ganzen Gefühlszone steht. Sie ziehen sich in mehr oder weniger kräftigen Schattierungen durch sämtliche Intensitätsschichten hindurch und bewirken, daß das Seelische im Phänomenischen sichtbar wird. Das Komische etwa läßt sich ebensogut in der Höhe apollinischer, dionysischer oder biedermeierlich-behäbiger Zone zum Ausdruck bringen; dasselbe gilt vom Tragischen, Rührenden, Anmutigen u. dgl.

Wollen wir den Gegensatz zwischen ästhetischem Zonengefühl und den in den typenhaften Gemütsbewegungen sich äußernden Gefühlen psychologisch umschreiben, so müßten wir sagen, daß die letzteren stets mit Affektcharakter auftreten, mag er auch von wechselnder Intensität sein. Nicht dieser Affektcharakter, so wichtig er für den einleitenden originären Erlebnisakt ist, kommt ästhetisch in Frage, sondern die ihm zugrunde liegende gleichsam affektgeglättete Zonenschicht, deren Erleben vor dem Kunstwerk erst zum eigentlichen ästhetischen Gefühl hinführt. J o d l hat also Recht, wenn er die affekterregende Wirkung eines Kunstwerkes nicht mehr ästhetisch, sondern pathologisch nennt,[1]) aber ebensosehr kann man im Sinne W u n d t s der Bemerkung K a r l e S. L a u r i l a s[2]) beistimmen, daß auch Affekte „Elemente“ ästhetischer Gefühle sein können. Der affektbetonte Akt dient im Erleben originärer Gegenständlichkeit zur Hinleitung auf das ästhetische Erlebnis, aber erst das

[1]) Lehrb. d. Psychol. II. S. 377.
[2]) Zur Theorie der ästhetischen Gefühle: Ztschrft. f. Ästh. IV. S. 494.

Kunstwerk führt uns zum Erleben der in diesem oder jenem Affekt liegenden „dauernden Färbungen des Gemütszustandes", wie Lotze treffend die Stimmungen umschreibt, zur κάθαρσις τῶν παθημάτων.

Sicherlich ist eine Methode, die bestimmte Gemütsevolutionen durch eine Querschnittszerlegung der Intensitätszonen aufreiht, psychologisch von höchstem Interesse, während ihre Nutzung für eine ästhetische Betrachtung in dem hier gemeinten Sinne nur gering ist.[1]) Zu irgendwelchen normativen Ergebnissen können wir schon deshalb mit einer solchen Grundtypenmethode nicht gelangen, weil sie durchgängig unter dem Zeichen äußerster Relativität steht. Der Altberliner Schusterjungenhumor eines Hosemann wird vielen von uns, die wir durch die besondere Zeitströmung aus dem Bereich jener Stimmungssphäre geworfen sind, kaum noch als Humor erlebensfähig sein. Scherze mittelalterlicher Dichter werden von uns vielleicht als Unflätigkeiten empfunden. Wenn Ernst Moritz Geyger, ungeachtet seiner bis ins Mikroskopische gehenden Peinlichkeit der Reproduktion in seinem „Prima-Vera"-Stich es dennoch vorzog, Boticellis Motiv der blumenspeienden Flora salonfähig zu machen, so leitete ihn dabei der Gedanke, daß das lyrische Gefühl moderner Frühlingsstimmung hierunter leiden könnte. Francesco Cossas „Triumph der Venus" im Palazzo Schifanoia zu Ferrara würde in unserem Empfinden des Lyrisch-Erotischen einen empfindlichen Mißklang hineinbringen; und so ließen sich noch tausend andere Beispiele anführen. Alles was unter dem Gesichtspunkt eines Grundtypus geschaffen wurde, läßt sich nur dann im gleichen Sinne nachempfinden, wenn es vorerst gelungen ist, die eindeutig bestimmte Gefühlsschicht aufzufinden, als zu der gehörig der Typus gedacht ist.

Von Werken der Kunst müssen wir deshalb verlangen, daß sie erstens in der zweckmäßigen Korrelation zwischen Gehalt und Form ein eindeutiges Zonenklima vermitteln, und zweitens, daß sie die Kraft besitzen, uns aus unserem zeitgebundenen empirischen Zustandsgefühl in jenes Klima überzuführen. Die Behandlung der letzteren Frage ist ein allgemeinästhetisches Anliegen, das uns noch später beschäftigen und die Grenzen ästhetischer Erlebbarkeit aufweisen wird. In der ersten Bedingung steckt die conditio sine qua non für jede Schöpfung, die wir als Kunstwerk ansprechen sollen; ein Verstoß hiergegen bedeutet eine Unklarheit in der schöpferischen Einstellung des Künstlers. Es gibt Werke der bildenden Kunst, vor denen man merkt, daß die Stimmungsfundierung vom Künstler nicht klar erfaßt ist, daß sich hier gleichsam zwei Intensitätszonen miteinander vermischen. Man bedient sich dann eines Gestaltungsmotives, dessen Synthese auf eine ganz andere Zone symbolhaft hindeutet, als es der Ausdruckswille des Künstlers beabsichtigte. Stilkes Historienbilder, Kaulbachs pseudo-klassizistische Interpretationsversuche zu Goethes Faustgotik und Rambergs zopfigburleske Einfälle zu dem gleichen Thema mögen aus einer Fülle ähnlicher Mißbildungen als Beispiele herausgehoben werden. In den Werken

[1]) Ähnlich bezeichnet auch R. Hamann das Komische, Tragische und Erhabene als „außerästhetische Inhalte im ästhetischen Erleben" und stellt sie in eine Linie mit jedem anderen ethischen oder intellektuellen „Inhalt des Lebens'. (Ästhetik. Lpzg. 1911. S. 90.)



der Frührenaissance finden wir häufig neben den Formen schöpferischer Gotik klassizistische Scheinarchitekturen und mythologische Inventarstücke. Ja, es mutet uns wie eine Verspottung des neuantiken Geistes an, wenn wir etwa in Bernardo Parentinos „Almosenverteilung durch den hl. Antonius“ Bettler mit gotisch verknorpelten Gliedmaßen vor einen sauberen antikisierenden Puttenfries gestellt finden, oder wenn Francesco Cossa die Statuengruppe der drei Grazien in eine nadelspitz konstruierte gotische Gesteinsmassenschichtung hineinsetzt. Immer ist es die Zeit des Kunstverfalls, die Zeit des Elektizismus, die solche Verfehlungen begünstigte. Aber auf keinem Gebiet ist der Elektizismus wertloser und verhängnisvoller, als auf dem der bildenden Kunst.

Wenn Matisse in seinem Bilde „la musique“ die Sehnsucht nach dem Unendlichen, die „Fülle religiösen Erlebnisses“ schildern will, leistet er sich fünf zum großen Teil hockende Gestalten von so überwältigend komischem Aussehen, daß mir der burleske Stimmungsgehalt des Bildes den Mißmut so mancher Stunde genommen hat. Daß darin auch etwas von „der schweigenden Größe der Unendlichkeit“ stecken soll, wie sein eifriger Interpret Burger umständlich beweist, will mir nicht einleuchten. Hier gelingt das Hineinwachsen in eine stimmungsvolle Gehaltenheit deshalb nicht, weil die literarische Beteurung, uns in eine metaphysische Situation höchster Potenz zu versetzen, in offenbarem Widerspruch mit dem kärglichen Gefühlserlebnis steht.

Wir sehen also hieraus, daß es für eindeutige ästhetische Wertung einzig und allein darauf ankommt, eine Untersuchung und Beschreibung solcher Gefühlsschichten vorzunehmen, und daß, wenn eine Schilderung der verschiedenen Spielarten von Grundtypen gegeben werden soll, die Orientierung nur von den verschiedenen Stimmungszonen aus genommen werden könnte. Nur sie umfassen eine Allgemeingesetzlichkeit, nur sie bestimmen die Form, in der das auf gleichmäßige Seelenhaltung eingestellte Ich zu allen Arten des Erlebens, also auch zu Erscheinungen des Komischen, Traurigen, Grausigen Stellung nimmt. Die Aufweisung von Bewußtseinszonen, ihr Erleben im Ästhetischen und ihre wissenschaftliche Erarbeitung im Sinne und auf Grund jenes Erlebens ist also von der größten metaphysischen Bedeutung, ist das, was im eigentlichen Sinne Metaphysik genannt und wo Metaphysik mit aller Aussicht auf Ertrag betrieben werden kann. Auch hier muß tiefschürfende phänomenologische Forschung festzustellen suchen, was eidetisch zum Typencharakter emotioneller Reaktionen und was zur Strukturbesonderheit einer Zone gehört. Die Schwierigkeit solcher Analyse wächst besonders bei denjenigen Typen, die, wie etwa das Groteske, das Derb-Komische, das Vernichtend-Sarkastische, auf Zonen hinweisen, deren eigenwillige Struktur andere wesentliche Typen auszuschließen scheinen und dadurch ans Pathologische grenzen. Die Frage nach dem Abstufungsverhältnis zwischen den Typen einer Zone, nach der Möglichkeit gegenseitigen Ausschließens und Verkümmerns steht hiermit in engem Zusammenhang. Ebenso die noch viel bedeutendere Frage nach der Wertung und gegenseitigen Abwägung von Schichtungen, gemessen an der Intensität des kosmischen Erlebens in seiner Totalität, worauf Havenstein[1]) hin-

[1]) Preuß. Jahrb. Bd. 165. H. II. Vgl. ferner Kap. IV. 5 des Buches.

weist, wenn er von Rangunterschieden innerhalb des Künstlertums spricht und in diesem Sinne etwa Mörike und Goethe einander gegenüberstellt. Die Gefahr einer Verwechslung spezifisch literarhistorischer, individuell-biographischer und pathologischer Probleme mit dem phänomenologischen Interesse für reine Schichtenbeschreibung ist sehr leicht gegeben. Hier muß vor allem die vom Empirisch-Individuellen abgelöste Gefühlsschicht mit ihrer ideellen Ausdrucksmöglichkeit von der zeitgebundenen, mit Unzulänglichkeiten versehenen Künstlerpersönlichkeit geschieden werden. Nur dort können wir von wahrhaft großem Schöpfertum sprechen, wo das Seelische derart in die Gleichgestimmtheit einer Zone mit aller harmonischen Intensität aufgegangen ist, daß die ganze Natur emotioneller Funktionen auf diesen Ton gestimmt ist. Nur solche Schichten haben für uns Bedeutung, wo die Fülle dieser Funktionen vorhanden, oder doch von dem einmal angeschlagenen Akkord aus denkbar und erlebbar ist. Die Breite des kosmischen Erlebens wird häufig als objektiver Maßstab verwendet, die pathologische Übersteigerung eines Typus gilt besonders der Moderne als Zeichen genialen Künstlertums. Beides führt zu einseitiger Bewertung. Byrons kosmisches Erleben kann kaum überboten werden, das Gigantische und Erhabene des Daseins wird von ihm mit poetischer Gewalt in den Mikrokosmos der Seele hineingezogen. Aber die Blasiertheit seiner umflorten Weltschmerz-Stimmung führt uns in eine Gemütsschicht hinein, deren steriler und für jede andere Emotion untauglicher Charakter mit erschreckender Deutlichkeit offenbar wird. Ich möchte mich hierbei im voraus gegen den Vorwurf verteidigen, als ob ich den Begriff der harmonischen Abgestimmtheit im klassizistischen Sinne einer „schönen Seele“ verstehe und dadurch alle Besonderheit des Individuellen ausschalte. Unser Interesse richtet sich nur auf die Totalität des Zusammenhanges; es sondert alles Krankhaft-Verkümmerte aus und erblickt Individuation phänomenologisch in dem besonderen Strukturzusammenhang einer Stimmungstotalität. Diese Aussonderung ist aber keineswegs so zu verstehen, als ob mit einer gewissen vornehmen Geste alles Abwegige, dessen Wert für ästhetisches Erleben in vielen Fällen keinem Zweifel unterliegt, der Nichtachtung verfiele — das würde unweigerlich wieder zur Ratlosigkeit in ästhetischer Normierung führen —, vielmehr ist die ganze Sphäre künstlerischer Originarität zu durchforschen. Auch die Betrachtung noetischer Verkümmerungen und Verschiebungen einer Gemütssphäre führt mit der Feststellung ihrer Negativität zur Bekräftigung phänomenologischer Einsichten.

Meine Betrachtungen über die Begründung einer Wertzonenlehre fordern zu einem Vergleich mit dem modernen Forschungsgebiet heraus, das durch E. Utitz seine wissenschaftliche Begründung als „Charakterologie“ erfahren hat. (cf. Utitz. Charakterologie, sein Jahrbuch der Charakterologie [Pan-Verlag], sein Aufsatz „Charakterologie“ in der Neuen Rundschau. Januar 1926, und das Kapitel: der Charakter des Künstlers in: Der Künstler. Stuttg. 1925.) Ich glaube die charakterologischen Untersuchungen schon aus dem Grunde begrüßen zu können, weil hierdurch dem hohlen Gebaren einer „ästhetisierenden Artistik“ der Lebensfaden abgeschnitten wird, weil auch ich jederzeit im

Kampf gegen die „verstaubten Schulmänner“, die dem Kunstwerk die „Idee“ abzufiltrieren suchen, an der Front zu finden sein werde. Andrerseits fürchte ich aber, daß meinen Darstellungen charakterologischerseits ebenfalls der Vorwurf gemacht werden wird, durch „Aussperrungen aus dem Charakter“ diesen wieder völlig verflüchtigt zu haben. Eine gründliche Auseinandersetzung mit der charakterologischen Richtung kann erst in einem weiteren Bande erfolgen, in dem das Problem der Wertzonenlehre mit ihrer spezifischen Dynamik zur Erörterung steht. Hier sei nur soviel gesagt, daß ich den Begriff der Ganzheit von Charakter oder Individualität in einem wesentlich anderen Sinne auffasse und für die Begründung des Ästhetischen nutzbar zu machen suche als Utitz. Was ich als regionale Fundierung von Ganzheit verstehe, ist durchaus von dem verschieden, was man gemeinhin als Gesamtpersönlichkeit des empirischen Subjekts mit dem Komplex verschiedenartiger Strebungen versteht. Vielmehr behaupte ich, daß die Gesamtheit dieses Komplexes als originäre Gegebenheit noch durchaus dessen entbehrt, was ich als regionale Ganzheit der Individuation verstehe, daß die Stringenz zu solcher Ganzheit zwar mitgegeben ist und den Anstoß zu einer Reihe recht verschiedenartiger Fundierungen geben kann, ohne daß doch aus der Gesamtheit des Gegebenen ohne weiteres die Ganzheit ablesbar und ableitbar wäre. Die Einsichtnahme in das Gesamtgefüge der empirischen Persönlichkeit trägt unzweifelhaft viel dazu bei, Einzelnes im Kunstwerk „verstehen“ zu lernen. Dieses Einzelne ist aber immer etwas Objektiv-Einzelnes. Umgekehrt meine ich, daß es sich nicht darum handelt, aus der empirischen Gesamtanlage von Persönlichkeit ein Kunstwerk zu verstehen, sondern daß wir aus dem Erlebnis künstlerischer Gestaltung die Gestaltung einer bestimmten Anlage in der Persönlichkeit zur Ganzheit erst erfahren, und daß es eben keinen anderen Weg zu dieser Erfahrung gibt als die fortwährende Bezugnahme auf das Werk, dessen Hauptaufgabe als Manifestation von Persönlichkeit untergraben wäre, wenn es noch einen anderen charakterologischen Weg zum Verständnis von Persönlichkeit gäbe. Ich begebe mich also keineswegs der reichen Quellen, die aus der Gegebenheit fließen, wenn ich unter Hinblick auf bestimmte ästhetische Gestaltung an der Gesamtheit von empirischer Persönlichkeit Einklammerungen vornehme, wenn ich das Problem von Ganzheit im Sinne andersdimensionaler Querschnittszerlegung denke und wenn ich die empirische Gesamtheit von Strebungen als Gesamtheit von Möglichkeiten auffasse, die durch ästhetische Gestaltung zu regionaler Ganzheit gebracht werden können. Würde sich der empirische Charakter nicht gleichsam als strukturell geschichtet ansehen lassen, derart, daß jede Schicht die Möglichkeit ihrer Fundierung in sich trägt, und im Kunstwerk für sich gestaltet werden kann, so wäre die Möglichkeit ästhetischer Mitteilbarkeit ebenso gefährdet, wie die Tatsache des Stilwechsels im Schaffen einer Persönlichkeit rätselhaft bleiben müßte. Will man die Vorstellung einer solchen überempirischen Gestaltung von Individuation im Kunstwerk als metaphysisch bezeichnen, so ist hiergegen nichts einzuwenden. Während aber die metaphysische Konstruktion einer idealistischen Ästhetik der Kunst vorschrieb, was sie zu tun hatte, und auf diese Weise das zarte Lebensband zwischen Werk

und Persönlichkeit zerrissen wurde, schwebt uns die metaphysische Begründung von Individuation als Telos vor. Schillers Idee der dynamischen Beziehung zwischen Person und Zustand, zwischen Größen-Einheit und Ideen-Einheit, zwischen Realität und Formalität ist uns der Grund, auf dem wir bauen. Das Bleibende in uns erleben wir, indem wir das Wechselnde durchdringen, und das Beharrende unseres formalen Wesens offenbart sich uns in der Ergreifung und Erfüllung des Realen. Indessen die Gewalt des formalistischen Gedankens war zu groß, als daß die Begründung der Persönlichkeit gelingen konnte. Um mehr als leere Form zu sein, mußte die Persönlichkeit Welt werden; um zur eigenen Form zu gelangen, mußte sie die Welt zur Form machen. In diesem Augenblick aber entgleitet uns wieder das, was wir eigentlich suchen und wir sinken in den Anfang trostloser Abstraktion zurück: „Wir sind nicht mehr Individuen, sondern Gattung". Die Individuation als ewigen, über alle Zuständlichkeit des Subjekts sich erhaltenden Wert zu begründen, die Persönlichkeit als Monas zu entdecken und ihr den „Weg zur Gottheit" zu weisen, das gelingt nicht, indem wir die Form von dem Stoff wieder zurücknehmen, als hätte sie ihm nur äußerlich angehangen; es gelingt allein, indem wir mit der Formung den Stoff in unser Wesen einbeziehen. Nicht die Erlösung vom Stoffe ist unser Ziel, sondern die Auslösung und Einbeziehung der dynamischen Funktion am Stoffe, die sich als sinnliches Korrelat unseres schöpferischen Wesens herausgestellt hat.

Drittes Kapitel.

Empirische Exposition des Kunsterlebnisses.

Einleitung.

Wir müssen, nachdem wir den Sachverhalt aus der allgemeinen Struktur des Bewußtseins umschrieben zu haben glauben, in der weiteren phänomenologischen Beschreibung eine Pause eintreten lassen. Erfordert schon die eidetische Fixierung einfacher Akte und Erlebnisse eine besondere Art von Reflexion auf diese, so kann der Versuch einer Wesenserfassung des keineswegs unkomplizierten ästhetischen Werterlebnisses eine Sichtung des ganzen Materials von „ästhetischer" Gegebenheit, ja zum Teil eine rein psychologische Voruntersuchung dessen, was sich beim Betrachten von Kunstwerken auf gegenständlicher wie auf Aktseite „vorfindet", nicht entbehren. Auch nach Kant muß „die empirische Exposition der ästhetischen Urteile immer den Anfang machen, um den Stoff zu einer höhern Untersuchung herbeizuschaffen". Endgültiges dürfen wir von einer solchen Exposition nicht erwarten, und wir könnten ihr, die in der Hauptsache den vorästhetischen Prozeß der einstrahliges Gefühlsprojektion betrifft, einen erheblich kleineren Raum beimessen, knüpfte sich nicht gerade in der traditionellen Ästhetik das ganze Interesse an diesen Betrachtungskreis. Die Auseinandersetzung mit den hier geäußerten Ansichten soll dazu dienen, unseren Standpunkt schärfer herauszuarbeiten und Aktstrukturen namhaft zu machen, welche in einem weiteren Kapitel ihre eidetische Vertiefung erfahren sollen. Das rein hyletische, stoffliche Interesse am Kunstwerk soll also in diesem Kapitel im Vordergrund stehen; das Problem der ästhetischen Intentionalität wird sich hierbei in seinen wichtigsten Zügen abheben.

1. Das Problem der Gefühlsobjektivation im vorästhetischen Stadium.

Der ästhetische Effekt, so haben wir zu zeigen versucht, besteht in einer genau umschriebenen und bestimmt gerichteten Bewußtseinsintensität, in dem Erleben einer Stimmungszone in ihrer Ganzheit und

eindeutigen rhythmischen Gesetzmäßigkeit. Dieses Totalitätserlebnis stellt sich nun nicht ohne weiteres vor einem Kunstwerk ein, es bedarf vielmehr sorgfältiger Überlegung, die intentionalen Verknüpfungen aufzusuchen, welche dem ästhetischen Erlebnis zur Grundlage dienen. Das Verhalten, in dem die genußästhetische Auffassung den Endeffekt des ästhetischen Erlebnisses erblickt, ist der Zustand reiner Rezeptivität. In der rezeptiven Situation werden wir vom Objekt in ein passives Aufnahmeverhältnis zurückgedrängt; der Bewußtseinsstrom zerfällt in ein Bündel von gefühls- und stimmungserfüllten Blickeinstellungen. Es fehlt der Modus der Achtsamkeit auf das Kunstwerk als solches, es wird vielmehr eine Reihe von Gegenständlichkeiten in die Blickrichtung gestellt, die ein Bündel von Gefühlsschichtungen mit sich führen.

Das gefühlsmäßige Erfassen von Vorstellungen oder Erscheinungen, die Gefühlsprojektion, wodurch mir das in das Gegenständliche eingeschmolzene Gefühl als von der Ichzugehörigkeit abgelöst gegenübertritt, gehört zu den schwierigsten Kapiteln der Psychologie. Hier werden wir, je eindringender wir uns damit beschäftigen, zu immer subtileren Problemspaltungen geführt, die schließlich von allen Fragen der Ästhetik weit abliegen. Unsere vorbereitende psychologische Orientierung kann sich diesen einleitenden Vorgängen, die sich ebensogut in jedem außerkünstlerischen Erlebnis vorfinden lassen, nur in dem Maße zuwenden, als sie für das Verständnis des ästhetischen Aktes unbedingt erforderlich sind. Ich will damit sagen, daß von der Entscheidung über das Problem der Objektivierung das Gebiet des Ästhetischen wenig berührt wird, daß also die Frage des ästhetischen Stimmungserlebnisses mit der Beschreibung des gefühlsmäßigen Erfassens von Vorstellungen und Erscheinungen, selbst, wenn sie die Qualität des „Wertvollen" besitzen,[1]) noch eigentlich nichts zu tun hat. Es ist bedenklich, die Wertfrage ohne weiteres mit der Definition des Ästhetischen zu verbinden und von wertvollen Erscheinungen zu sprechen, wenn doch zugegeben wird, daß ästhetische Gebilde erst in meinem Erleben wertvoll werden, wenn also noch gar nicht feststeht, was „Wert" hier bedeutet und wie sich das zu diesem „Wert" hinführende ästhetische Evidenzerlebnis vollzieht.

Ich unterscheide beim Erleben eines Kunstwerkes in der Hauptsache drei grundsätzlich voneinander getrennte und abgehobene Prozesse: zunächst einmal die originäre „Projektion" von Gefühlsvorstellungen, die ich ästhetisch neutral nenne, den hiermit verbundenen vorästhetischen Zustand des durchaus immanenten Stimmungserlebnisses, und endlich den in schöpferischer Aktivität sich vollziehenden Vorgang des ästhetischen Evidenz- oder Werterlebnisses. Solange diese drei Stadien des Gesamtaktes nicht deutlich voneinander unterschieden werden, solange wir uns bestenfalls immer nur bei den beiden ersten Stadien aufhalten, können wir wohl tiefsinnige psychologische Betrachtungen über Erscheinungen der Kunst und Natur anstellen, Wert und Aufgabe eines Kunstwerkes werden davon nicht berührt.

Ohne mich zunächst auf eine Erörterung über die Berechtigung zu dieser übrigens auch noch recht oberflächlichen Einteilung einzulassen,

[1]) cf. Utitz. Grundl. I. S. 95.

wende ich mich dem ersten Problem, der sogenannten Gefühlsprojektion zu. Ich lasse hierbei die Frage nach der Entstehungsweise der Einfühlung und den Verbindungsweisen zwischen Wahrnehmung und einzufühlendem Affekt, die Volkelt mit aller wünschenswerten Schärfe geschildert hat,[1]) als für unser ästhetisches Problem unerheblich beiseite, wie ich auch die Frage nach der Gefühlsprojektion in Naturgegenständlichkeit nicht heranziehen werde.

Die mit so vielem Scharfsinn und allen Mitteln exakter Forschung ausgebaute Theorie der Einfühlung hat ein gewaltiges und psychologisch beachtenswertes Material zutage gefördert. Aber, wie sehr ich mir auch Mühe gebe, für eine transzendentale Erörterung des ästhetischen Bewußtseins finde ich darin auch nicht die geringste Nutzungsmöglichkeit. Soviel auch vom Ästhetischen dabei geredet wird, so wenig läßt sich hieraus ein allgemeingültiges Kunstprinzip entnehmen. Denn der Einfühlungsprozeß kommt ebenso gut vor einem Naturgegenstand, vor einem Bilde Rafaels, vor einer Photographie oder vor irgend einem Sonntagszeitungskitsch zustande. Er ist ästhetisch absolut indifferent. Ja im Gegenteil, er kommt vor seichten naturalistischen Sentimentalitäten weit eher zur Geltung als angesichts herber Gestaltungsnotwendigkeiten der großen Kunst. Wodurch überhaupt wird die Einheitlichkeit der ästhetischen Stimmung garantiert, wenn vor einem Bilde mehrere von einander gänzlich verschiedene Einfühlungsprozesse durchlaufen werden? Soll in Signorellis Weltuntergang mehr die infernalische Wut der Teufel oder die Angst und Pein der Verdammten die Dominante meines Einfühlungserlebnisses sein; soll ich vor Matteo di Giovannis „Kindermord" mehr bei den Qualen der Säuglinge, bei der Seelennot der Mütter, bei der Bestialität der Mordlinge, der sadistischen Wollust des Herodes oder der viehischen Angeregtheit der Zuschauer einfühlend verweilen? Nehme ich vor Poussins „Pest in Azdod" mehr zur Situation des verlassenen Kindes, in dessen Seele sich die Tragik des Vorganges in der Form persönlicher Hilflosigkeit äußert, oder mehr zur Gefühlslage des Mannes Stellung, der sich vom Verwesungsgeruch angewidert die Nase zuhält? Soviel ist doch wohl klar, daß ich über all diese Erlebnisse hinaus zu einer Einheitlichkeit des Stimmunghaften kommen muß, wenn von einem ästhetischen Erlebnis geredet werden soll. Denn das zeitliche Nacheinandereinfühlen in die einzelnen Figuren kennzeichnet die naiv zergliedernde Art und Weise, nach der der ästhetisch Ungebildete ein Kunstwerk betrachtet, indem er eine unterhaltsam begriffliche Beschreibung daraus macht.[2])

[1]) D. ästhetische Bewußtsein. 1920. S. 98—110.

[2]) Ich bin mir durchaus bewußt, mit dem hier vorgetragenen Einwand nicht etwa einen originalen Beitrag zur Kritik der Einfühlungstheorie geliefert zu haben. Dasselbe Bedenken gegen den Einfühlungsgedanken ist bereits von Th. A. Meyer (Kritik der Einfühlungstheorie. Ztschrft. f. Ästh. VII. S. 533) angeführt worden. Ebenso schließe ich mich ihm weiter unten bei der Schilderung des Widerstreites zwischen gegenständlicher Einfühlung und den in mir entstehenden Anteilgefühlen an. Nicht daran liegt mir, die Polemik gegen eine Theorie, die sich bereits anschickt, in den großen Tatsachenbestand der Geschichte einzugehen, von neuem und mit vielleicht unzureichenden Mitteln aufzunehmen. Ich suche auf diese Weise nur meinen Standpunkt schärfer zu betonen, der übrigens den positiven Ausführungen Meyers ebenso fern steht, wie den Bemühungen der Einfühlungstheorie.

Wird nun die ästhetische Stimmungseinheit als Resultierende aus den einzelnen Einfühlungskomponenten gedacht, als eine Art psychischen Verschmelzungsaktes, so muß ich erklären, daß mir die Vorstellung für solche Verschmelzung unter sich völlig divergierender Akte fehlt. Jedenfalls würden doch im Augenblick der Verschmelzung sämtliche singulären Einfühlungserlebnisse aufgehoben und ästhetisch bedeutungslos gemacht. Wer die ästhetische Einfühlung dahin deutet, daß „sie nur einen kleinen Teil der von den Menschen beständig ausgeübten Einfühlung bildet", allein mit dem Unterschiede, daß im ästhetischen Betrachten „das Einfühlen in gesteigerter Weise stattfindet"[1]), kettet den Vorgang des vom alltäglichen Erleben grundsätzlich verschiedenen ästhetischen Aktes an ein recht fragwürdiges Prinzip, das einmal für das Wesen des Kunstschöpferischen völlig farblos ist, andrerseits überhaupt nicht den Tatsachen entspricht. Es läßt sich vielmehr zeigen, daß eher das Gegenteil zutrifft und daß, wie gesagt, beim gesteigerten Kunstwerk vielmehr ein Verblassen dieser Art von Einfühlung stattfindet. Wenn ich wahrnehme, daß sich jemand eine Verletzung zuzieht, daß das Blut hervorspringt, so fühle ich mich in dem Grade in den leidenden Zustand der Person ein, daß ich körperliche Schmerzgefühle zu empfinden vermag. Blicke ich auf die tödliche Wunde des sterbenden Galliers, so empfinde ich selbst bei gesteigerter ästhetischer Reizbarkeit nichts dergleichen, aus dem einfachen Grunde, weil Gefühle gegenständlicher Art infolge meines Wissens um einen Illusionsakt überhaupt nicht auftreten, weil durch das Bildwerk in mir lediglich Vorstellungen solcher Gefühle ausgelöst werden. Wäre das Wissen um Illusion in mir nicht vorhanden, so könnte überhaupt noch nicht von ästhetischem Zustand gesprochen werden. Würde ein Schauspieler als Romeo auf der Bühne Selbstmord begehen, indem er tatsächlich Gift tränke, so würde vielleicht ein großer Teil der Zuschauer über die artistisch so wohl gelungenen Todesverkrampfungen in eine sentimentale Ergriffenheit geraten, in dem Augenblick aber, wo die grausige Tat als Wirklichkeitserlebnis gefaßt wird, schlägt das ästhetische Verhältnis infolge Auftretens gegenständlicher Gefühle in den durchaus anästhetischen Zustand des Entsetzens um. Gegenüber der psychologischen Zerlegung der Gefühle bleibt die gesamte Problemmasse des Ästhetischen noch völlig unerschlossen. Wenn Volkelt Bilder von Correggio oder Hals nach diesen Gesichtspunkten behandelt,[2]) so ist damit bestenfalls derselbe Zustand geschildert, in dem sich der Betrachter eines illustrierten Familienblattes befindet. Will man etwa den Einwand mit der Bemerkung abtun, daß sich bei größerer künstlerischer Erregbarkeit Gefühle von gesteigerter Erlesenheit einstellen, wie dies Volkelt behauptet, so verkennt man die Sachlage. Beide Zustände sind nicht graduell von einander geschieden, sie haben gar nichts miteinander zu tun; und zwar liegt ihre Inkommensurabilität nicht in einer Qualitätsverschiedenheit der Gefühle. Alle die psychologischen Präliminarien über die verschiedenen Gefühlsarten, über Lust- und Unlustgefühle rühren noch nicht an das eigentliche Wesen des Ästhetischen, so häufig auch dieses Beiwort verwendet wird. Nur dort,

[1]) Volkelt. Syst. d. Ästhetik. I. S. 217.
[2]) a. a. O. I. S. 160.

wo Volkelt von einer „ursprünglichen Gefühlsfunktion" spricht,[1]) die „von Lust und Unlust wohl zu unterscheiden ist", die er als „das unmittelbare Erleben des eigenen Selbstes", als ein ursprüngliches und unmittelbares Grundgefühl bezeichnet, nur dort meldet sich das Problem in seiner ganzen Tiefe an, und es ist zu bedauern, daß die Erörterung hierüber nicht in den Vordergrund gerückt wurde. Ich glaube dieses elementare „Gefühl" dem gleichsetzen zu dürfen, was hier als fundierende Funktion, als Zonenbewußtsein, bezeichnet wurde.[2])

Ich habe den Eindruck, als ob sich der Begriff der Einfühlung durch seine fortgesetzte Sublimierung in dem Hin und Her zwischen den verschiedenen Lagern immer mehr verflüchtigt und zu einer ästhetischen Belanglosigkeit wird.[3]) Wenn Volkelt neuerdings das subjektive Erleben eines gegenständlichen Gefühlsausdruckes in richtiger Erwägung ebenfalls abspaltet, indem er eigentliche Einfühlung nur dort erblickt, wo sie mit rein gegenständlichem Charakter auftritt „ohne Betonen des eigenen Ich", während die subjektiv betonte „Einfühlung", d. h. das, was in diesem Akt überhaupt nur als Fühlen bezeichnet werden kann, als eine unerhebliche und keineswegs allgemein feststellbare „Nebenentwicklung" abgetan wird, so bleibt also nur ein blasses, gefühlsleeres Phänomen übrig.[4]) Ich betone, daß man dann noch einen Schritt weitergehen, und das Wort Einfühlung, das doch auf eine subjektiv gefühlsmäßige Anteilnahme hindeutet, fallen lassen muß. Es handelt sich dann um die Allgemeingültigkeit gewisser Ausdruckssymbole wie wehmütig, traulich, drohend usw., die ebenso formelhaft und farblos von uns aufgenommen werden, wie Allgemeinbegriffe, die nicht jederzeit in Verbindung mit bestimmten konkreten Vorstellungen gedacht werden. Dadurch erklärt sich zugleich, daß wir die Gegenständlichkeit dieser Gefühle hinnehmen, ohne des einfühlenden Aktes unseres Ich bewußt zu werden. Es findet eben überhaupt keine Einfühlung statt, sondern es werden gewisse allgemein gebräuchliche Ausdruckssymbole von uns apperzipiert und gefühlsmäßig verarbeitet. Unzweifelhaft wirken bei einer Reihe erlesener Kunstwerke Gefühls- und Strebungsdispositionen spannungs- und akteinleitend mit; für viele bedeutet denn auch die Versenkung in die überirdische Verklärtheit Rafaelscher Madonnen oder in die lächelnde Versonnenheit Lionardoscher Frauen das ganze angeblich ästhetische Erlebnis. Ein schelmisches, verführerisches Lächeln, ein träumerischer, leichtumflorter Blick erweckt allerhand Assoziationen angenehmer, wohl gar erotischer Art, die vom genußästhetischen Standpunkte aus durchaus gerechtfertigt erscheinen, die aber das geniale Werk in die Niederungen des sinnlich Banalen herabziehen. Man denke nur etwa an die apokalyptischen

---

[1]) Ästhetik. I. S. 184 ff.

[2]) Wenn ich vor der eigentlichen eidetischen Beschreibung von Stimmungstotalität oder Zonenbewußtsein mich mitunter des Ausdrucks „Zustandsgefühl" bediene, so versteht sich wohl von selbst, daß damit nicht die ästhetisch-neutralen Erregungen des Subjekts gemeint sind, die mit vasomotorischen Vorgängen unserer Leiblichkeit verbunden auftreten.

[3]) Treffend bemerkt Dessoir (Ästhetik u. a. K. S. 46), daß die Einfühlungstheorie sich „zu einer schablonenhaften Versprachlichung" auszuwachsen droht.

[4]) Das ästhetische Bewußtsein. S. 56.

Reiter des Dürerschen Holzschnittes! Welchen Sinn hätte der Einfühlungsgedanke bei einem Werk von so unermeßlicher Daseinsferne? Er würde eher den Wert des Bildes herabsetzen und führte zu einem Werturteil, wonach der gleichnamige und der Einfühlungstendenz mehr entgegenkommende Karton von Cornelius oder gar das naturalistisch abgewandelte Thema in dem Böcklinschen Bilde „der Krieg" alle Aussicht auf höhere ästhetische Geltung hätten.

Auch Utitz ist der Ansicht, daß angesichts alter, fremder Kunst der Einfühlungsprozeß nicht stattfindet.[1]) Wird denn nun hierdurch der ästhetische Wert solcher Kunstwerke herabgesetzt? Utitz drückt sich vorsichtig aus und spricht von einer Herabsetzung des ästhetischen Verhaltens, „weil der ästhetische Wirkungsgegenstand nicht realisiert wird". Was heißt hier Realisierung? In seiner Grundformel, welche das ästhetische Verhalten als gefühlsmäßiges Erfassen wertvoller Erscheinungen bestimmt, ist jedenfalls von Realisierung nicht die Rede, sie müßte denn im Begriff „Erscheinung" mitgegeben sein. Dann wären also alle Kunstwerke dieser Art ästhetisch wirkungslos und zwar nicht bloß für den ästhetisch Ungebildeten. Mir erscheint hier „Wert" und „Realität" einander gleichgesetzt zu sein. Die Überwindung starker Hemmungen muß natürlich der genußästhetischen Einstellung Bedenken erwecken. Uns zeigt das Beispiel der alten und fremden Kunst nur, daß mit der Einfühlungstheorie sowohl im Sinne einer Einschmelzung von Gefühlsdispositionen, als auch im Sinne der Betonung der subjektiven, von Funktionsfreuden begleiteten Tätigkeit des Einfühlens an das eigentliche Problem des Ästhetischen nicht heranzukommen ist. Einen wichtigen Teil dieses Problems bildet die Frage nach der Konstanz ästhetischer Werte, d. h. die Frage nach der Werterhaltung im Wandel der Zeit. Daß große Kunst zu allen Zeiten lebendige Kunst bleiben kann und trotz aller Gefühls- und Geschmackswandlungen der vorwärtsstrebenden Wirklichkeit immer zu dem gleichen Werterlebnis führt, das vermag der auf Gegenständlichkeit gerichtete Einfühlungsgedanke niemals klarzustellen.

Zu zwei Fragen aus dem Problemgebiet der gegenständlichen Gefühlsbeseelung möchte ich hier besonders Stellung nehmen. Die erste betrifft die Entscheidung darüber, ob es sich bei dem Vorgang der Einfühlung um Phantasietätigkeit handelt. Volkelt sagt: „Von Phantasie zu reden, scheint mir erst dort ausreichender Anlaß vorzuliegen, wo sich unser Vorstellen von der sinnlichen Wahrnehmung derart loslöst, daß es trotz des Fehlens entsprechender sinnlicher Wahrnehmungsgegenwart dennoch nicht leer steht, sondern eigentümliche Inhalte aufweist"[2]). Diese Festsetzung bedeutet für Volkelt nicht bloß eine „Abweichung in der Namengebung"; in der Auseinandersetzung mit Heinrich Maiers Auffassung charakterisiert er die Phantasietätigkeit als Vorstellen von Gegenständen, die „nicht als sinnlich wahrgenommen" existieren[3]) und spricht sogar an einer anderen Stelle von einem „Los-

[1]) Grundl. I. S. 115.
[2]) System d. Ästh. 2. A. III. S. 54.
[3]) D. ästh. Bewußtsein. 1920. S. 78.

reißen" des Vorstellens von dem Wahrnehmungsmäßig-Gegebenen.[1]) Da nun für Volkelt bei der Einfühlung ein solches Losreißen nicht feststellbar ist, so darf also auch von Phantasie hier nicht gesprochen werden.

In engem Zusammenhang mit diesem Problem wollen wir uns der Frage zuwenden, wie denn überhaupt das gefühlsmäßige Erfassen von Vorstellungen zu verstehen sei; ob Gefühle „in der Weise der Vergegenständlichung", objektivierte Gefühle, überhaupt möglich seien, und wie man sich, wenn hier wirklich ein besonderer Gefühlstypus auftritt, die hierdurch notwendig gewordene „Spaltung des Ich" (Prandtl) zu denken habe.

Für eine Entscheidung hierüber ist es nicht vorteilhaft, die Betrachtung in erster Linie auf Naturgegenstände oder Kunstobjekte mit stark täuschungsillusionistischem Charakter zu richten. Die Verhältnisse mögen hier scheinbar einfacher liegen; aber die scheinbare Einfachheit entsteht durch eine Verkümmerung bestimmter Verbindungsweisen im Erleben echter Kunstwirklichkeit, fördert die übliche kunstgenießende Einstellung und versagt zur Erklärung ernsten Kunsterlebens vollständig.

Wählen wir als Beispiel das Pieta-Motiv, das sich in unzähligen Abwandlungen durch alle Stilarten hindurch dargestellt findet, und überlegen wir uns bei den einzelnen Verbildlichungen, wie sich das Inhärenzverhältnis zwischen Wahrnehmungsgegenstand und Gefühlsgegenständlichkeit ändert. Unzweifelhaft könnten wir vor Werken der Bildhauerkunst, da sie den Charakter von Wirklichkeitsillusion am deutlichsten vertreten, mit gewissem Recht von einem „Einverleibtsein", von einer „Einschmelzung" des Trauergefühls in den Wahrnehmungsinhalt sprechen. Hier sieht es im allgemeinen so aus, als ob eine Unmittelbarkeit der Inhärenz vorliege. Aber auch hier finden wir bereits Abstufungen. Eine kitschig-naturalistische und sentimentale Kirchhofsskulptur einer trauernden Maria wird der psychologischen Feststellung durchaus entsprechen; die Schmerzensmutter des Gregorio Hermández zu Valladolid mit Tränen aus Bergkristall oder Michel Angelos Pietá könnten jedenfalls bei genußästhetischer Einstellung eine gleiche Tönung der einfühlenden Bewußtseinshaltung bewirken. In allen diesen und ähnlichen Fällen werden wir feststellen, daß das namenlose Weh der Gottesmutter unmittelbar mit dem Gesichtsausdruck verknüpft erscheint, daß es uns von fremdher entgegenweht, daß es uns — und zwar in dem Maße der Annäherung an naturalistisch-aufdringliche Gebärdenbetonung — tatsächlich als ein Gefühl gegenüberzustehen scheint. Zudem ist die Zwangsläufigkeit des gefühlsmäßigen Schauens so groß, daß der umspielenden Phantasietätigkeit kaum Spielraum gegeben ist. Aber mit der Berührung des letzten Punktes steigen uns schon einige Bedenken auf. Es ist doch nicht allein das gefühlsmäßige Aussehen der sinnlichen Gebärde, es ist nicht allein die einfach eingefühlte und mit dem Wahrnehmungskomplex verschmolzene Trauer; die Trauer hat doch noch ihre besondere Gefühlsfärbung, die im originären Eindruck nicht unmittelbar aufweisbar und auch nicht unmittelbar aus ihm ableitbar ist. Nicht bloß Bedeutungsvorstellungen allgemein menschlicher Art, also Gedanken an

[1]) Ebda. S. 192.

Tod und Verwesung, an die Qualen der Kreuzesmarter spielen hier steigernd hinein; es wird auch der gesamte Vorstellungskomplex mit ausgelöst. Hier scheint es doch bereits, als ob das starre Einschmelzungsverhältnis zwischen Wahrnehmung und Gefühlsbeseelung etwas gelockert sei, als ob zum mindesten ein Teil der Gefühlsausstrahlung sich — wenn auch in gewisser Verbindung mit dem Akt des Anschauens — auf Seite des Vorstellungskomplexes schlage und erst hinterher mit dem Sinnlichen eine neue Verschmelzung vornehme. Phantasievorstellungen solcher umspielenden und ausstrahlenden Art spielen in erhöhtem Maße überall dort eine maßgebende Rolle, wo die dargestellten Gebärden — wie in der frühmittelalterlichen Kunst — durch ihre archaische Strenge und primitive Verzerrung unzweifelhaft zunächst eine recht lose Verbindung zwischen Gegenstand und vorgestelltem Gefühl darstellt. Die Vesperbilder von Eichstätt und Scheuerfeld sind entsprechende Beispiele hierfür. Nehmen wir dazu noch die vielen Darstellungen in der Malerei und Griffelkunst, indem wir etwa die Reihe von Ed. v. Gebhardts „Pflege des hl. Leichnams" über Boticellis „Beweinung Christi" zu Cosimo Turas Pieta, Matthias Grünewalds Schmerzensmutter-Darstellungen und Giottos Frescogemälde in der Arena zu Padua an uns vorüberziehen lassen, so zeigt sich uns deutlich, daß das Einschmelzungsverhältnis von verschiedenem Grade sein kann, daß es uns keineswegs immer in starrer verharrender Bindung gegeben ist, sondern in den meisten Fällen einer vorstellungsmäßigen Vermittlung bedarf.

Will man also der umspielenden Phantasie eine wenn auch nur gefühlssteigernde Bedeutung beilegen, — und hierzu muß man sich in bestimmten Fällen entschließen — so muß man ihre Tätigkeit schlechterdings als der Einschmelzung vorausgehend oder sich wenigstens wechselweise mit ihr ablösend annehmen. Der phänomenologischen Behandlung sei die weitere Klärung überlassen. Nur soviel glauben wir hier feststellen zu können, daß der Weg nicht so unkompliziert von der wahrgenommenen Gebärde über vorhandene beharrende Gefühlsdispositionen zu einer unbewußten Einschmelzung geht, daß vielmehr mit dem Akt des Schauens ein Komplex von Vorstellungen aufgelockert wird, eine oft weitausstrahlende Phantasietätigkeit über das Wahrgenommene hinausgeht und sich mit einem Netz von Gefühlsvorstellungen verbindet. Ich erinnere hierbei an Jean Pauls Beschreibung der Phantasie. Auf der Bühne wirkt nicht der „sichtbare Tod" tragisch, „sondern der Weg zu ihm"; und eine Leiche ist „tragischer als ein Tod". „Nicht das Schwert des Schicksals, sondern die Nacht, aus der es schlägt, erschreckt; daher ist nicht sein Hereinbrechen, sondern sein Hereindrohen echt und tragich". Die Phantasie quillt eben über die Anschauung des rein Gegenständlichen hinaus und „totalisiert" alles. Und je mehr ihr in dieser Phantasieformung Spielraum gegeben wird, um so künstlerischer ist die Wirkung.[1]) Dieses „Totalisieren" ist nicht mit Sublimieren oder Idealisieren identisch. Die Erwürgung Desdemonas im Theater wird von uns nicht deshalb ertragen, weil, wie v. Kirchmann meinte, „das

[1]) Jean Paul. Vorschule der Ästhetik. § 7.

idealisierte Bild eines seelenvollen Realen" auf uns wirkt, weil wir also die Gefühle, die wir angesichts der realen Erwürgung einer Frau empfänden, in „idealisierter Verfeinerung" genießen. Es muß vielmehr mit aller Bestimmtheit ausgesprochen werden, daß beide Akte des Schauens eine von einander völlig verschiedene Richtung haben, ja, daß das bildhafte Schauen von dem ersten zentrisch auf das Bild gerichteten durch die Weise des „Streuens" des Bündels von Blickstrahlen unterschieden ist.

An dieser Stelle glaube ich die Bezeichnungsweise Heinrich Maiers gebrauchen zu können, daß wir das Phantasiebild in das Wahrnehmungsbild „introjizieren". Vielmehr, die eigentliche Introjektion findet noch gar nicht statt, das Wahrnehmungsbild steht gleichsam noch neutral zur Seite, und die Vorstellungs- und Gefühlsprojektion liegt gleichsam dahinter. Die nachträgliche Introjektion führt nun entweder — bei genußästhetischer Einstellung und vor platt naturalistischen Werken — zu gesteigerter Gebärdenbeseelung, einem Vorgang, den ich seines neutralen Charakters wegen nicht als ästhetisch bedeutungsvoll ansehe; oder aber er vollzieht sich unter gleichzeitigem Bedeutungswandel der künstlerischen Form, worauf ich erst später eingehen kann.[1])

Die zweite Frage, welche die genußäthetische Einstellung im Innersten angeht, während sie für uns nur eine untergeordnete Rolle spielt, betrifft das Problem der „gegenständlichen Gefühle". Es müßte allein schon bedenklich stimmen, von einem „vorgestellten Gefühl" zu hören, woran sich die Bedingung knüpft, darunter nicht etwa die Vorstellung eines Gefühls, sondern selbst einen „eigentümlichen Gefühlstypus" zu verstehen. Und schon längst hätte man es aufgegeben, den offenbaren Widerspruch, der in diesem Ausspruch liegt, durch immer neue gezwungene Konstruktionen zu verschleiern, stünde nicht hinter alledem die Besorgnis, das Kunsterleben, das nun einmal den meisten auf diese Gefühlsvergegenständ-

---

[1]) Dem zuerst von Fechner, dann von Külpe, Lipps, Groos und Heinrich Maier behandelten „assoziativen Faktor" lege auch ich eine für die Einleitung des Gefühlsaktes wichtige Bedeutung bei; betone aber immer von neuem, daß von einem ästhetischen Charakter dieses Aktes nicht gesprochen werden kann. Bezeichnenderweise beschäftigt sich die psychologische Ästhetik mit zwei Phasen des Gesamtaktes, dem „direkten Faktor", der durch die mit dem Kunstwerk gegebenen Empfindungsdaten vermittelten „vorästhetischen Phantasievorstellungen" gekennzeichnet ist, dem „sinnlichen Faktor" (cf. Heinrich Maier. Psychologie d. emot. Denkens. S. 455) („vorästhetisch" ist natürlich hier im Sinne von erinnerungsmäßig zu verstehen); und dem durch den ersten ausgelösten „assoziativen Faktor", der dem „spezifisch ästhetischen" „Vorstellungsspiel" gleichgesetzt wird. Dagegen spielt der dritte Faktor, das Sehen des Komplexes von Empfindungsdaten, das Sehen der bemalten und umrahmten Leinwand überhaupt keine Rolle. Ja Maier erklärt: „Diese Empfindungsdaten erlangen in meinem Bewußtsein gar kein selbständiges psychisches Dasein". Aus solchen Worten geht mit Klarheit hervor, wie weit unsere Auffassung von derjenigen psychologischer Ästhetik entfernt sind, und mit welchem Recht ich solchen Betrachtungen den Vorwurf mache, daß sie an dem Wesen der Sache, dem eigentlichen als Objekt vor mir stehenden Kunstwerk, vorbeireden. Dagegen bemühe ich mich, nicht in den gleichen Fehler zu verfallen, indem ich etwa die vorästhetische Bedeutung der beiden Faktoren, das gegenseitige Verhältnis zwischen beiden, die Art und Weise und die Intensität der „Introjektion" gering anschlage. Nur gebe ich diesen Voruntersuchungen jetzt, wo es sich um die scharfe Betonung des wesenhaften ästhetischen Kernaktes handelt, noch nicht Raum. Zur rationalen Kennzeichnung der verschiedenen Zonen wird die funktionelle Beziehung zwischen diesen Faktoren eine große Bedeutung erlangen.

lichung zurückzugehen scheint, durch offene Anerkennung des Vorstellungscharakters zu intellektualisieren.

Erblicke ich eine Zorngebärde, so scheint mir der Zorn fremdgegenständlich gegenüber zu stehen; trotzdem soll ich mich in der Erzeugung des Zorngefühls begriffen fühlen, ich habe „die Bewußtseinsstellung des Inneseins nicht völlig aufgegeben“[1]). Gerade herausgesagt heißt das also: wenn der Zorn mich aus dem Wahrgenommenen „anstrahlt“, soll ich selbst so etwas wie Zorngefühl erleben. Besonders die motorische Verbindungsweise scheint auf das Miterleben von Zorn hinzuweisen. Schaue ich Dürers sogenannten Imhoff ins bärbeißige Gesicht, so straffen sich unwillkürlich meine Lippen und die Stirnhaut wirft sich über der Nasenwurzel in Falten. Der Künstler wird sich beim Entwerfen eines Charakterkopfes häufig dabei ertappen, wie seine Gesichtsmuskeln in dem Versuch der Anähnelung an das vorschwebende Phantasiegebilde mimisch erstarren. Damit wird aber beileibe keine Gefühlsverähnlichung erzeugt. Eben weil das Gefühlserlebnis fehlt, wird die gefühlsleere Vorstellung durch oberflächliche Mimik unterstützt. Was es mit dem „Anstrahlen“ der Gefühle auf sich hat, können wir besonders bei solchen Bildnissen erfahren, wo das dargestellte Antlitz dem Betrachtenden zugekehrt ist. Fühlen wir wirklich unter dem überirdischhoheitsvollen Gottesblick der Sixtinischen Maria auch nur die geringste „Möglichkeit des Inneseins“ in ähnlichem Gefühl, wie sie die über Wolken Schreitende beseelt, sind es nicht vielmehr ausschließlich schwache Vorstellungen von Göttlichkeit, mit denen wir die Gestalt umgeben? Ist nicht vielmehr das Gefühl, welches wir hier im Anschauen erleben, und welches durch Motivation jener Vorstellungen in uns geweckt wird, von jeder Einfühlungs- und Projektionstendenz weit entfernt und zu jenem durch die Vorstellung charakterisierten Gefühl eher komplementär? Nicht Hoheit erleben wir mit, sondern Demut, nicht göttliche Verklärtheit, sondern menschliche Hingebung. Dürers Imhoff schaut etwas zur Seite; es hat den Anschein, als ob der leicht im Affekt befindliche Mann nach der Ursache seiner griesgrämigen Laune hinsieht. Denken wir uns, er würde den Kopf ein wenig drehen, so daß seine Augen auf uns gerichtet wären. Wir erlebten dann das Gefühl, als wären wir das Ziel seines Mißmutes, und in unserer Seele erhebt sich nun ein polternder Dialog zwischen herrischem Zorn und serviler Ängstlichkeit.[2])

Nun gibt es Affekt-Gebärden, denen kein komplementäres Ich-Gefühl entspricht oder zu entsprechen scheint (d. h. wo das — stets vorhandene — Ichgefühl mit der dargestellten Gefühlsgebärde als Konvergenzerscheinung erlebt wird, da es sich mit ihm deckt), bei denen also ein „Innesein“ tatsächlich möglich ercheint. „Ich erlebe in dem Gefühlsausdruck des Gegenstandes zugleich mein eignes Fühlen“[3]). Die trau-

[1]) Volkelt. D. ästh. Bew. S. 54.

[2]) Zur Kritik der „negativen“ Einfühlung beim Häßlichen cf. Dessoir. Ästh. u. a. K. II. A. S. 45.

[3]) Auch Volkelt bespricht dieses sich mitunter einstellende „persönliche Fühlen“ (ästh. Bew. S. 56). Er bezeichnet es als ein Mehr, „das zur Einfühlung hinzutritt“, „das nicht zum Wesen der Einfühlung gehört, sondern eine Seiten-

ernde Demeter oder die jammernde Niobe könnten als Beispiele hierfür gelten. Sollte es nun wirklich der Zweck dieser Kunstwerke sein, unser Einfühlen in diese Gestalten bis zur affektbeschwerten Erlebniswirklichkeit zu steigern? Dann verschwände die kontemplative Einstellung und mit ihr das Kunstwerk als ästhetisches Produkt. Tatsächlich verhält es sich so, wie Prandtl bemerkt, daß die Trauer der Demeter nicht meine Trauer ist, daß sie mich nichts angeht. Auch wenn ich selbst traurigen Gemütes bin, ist Demeters Trauer nicht meine Trauer. Hier kommt es nicht auf die Äquivokation an, sondern auf die Art der Verursachung des Trauergefühls. Geht mich dieses Trauergefühl nichts mehr an, so wollen wir uns offen eingestehen, daß es dann eben kein Gefühl mehr ist, weil ein Gefühl ohne entsprechende Verursachung nicht denkbar ist.[1]) Demeter mag „alle Ursache" haben, traurig zu sein, wir haben keine Ursache hierzu und können also noch viel weniger — weder bewußt noch unbewußt — die Demeter mit einem Gefühl einer „inneren Regung" beseelen. Ich gebe ohne weiteres zu, daß ich die Qualen der Mutterseele, welche die Person der Demeter erfüllt, nicht annähernd nachzufühlen imstande wäre, wenn sie leibhaftig vor mir stände, und ich gebe es in noch höherem Maße gegenüber der Nachbildung der Demeter zu. Ich erkläre es für belanglos, sich über die Möglichkeit solchen Nachfühlens zu unterhalten, da sie von dem ernsthaften Künstler niemals beabsichtigt, noch von uns gefordert wird. Ja, ich gehe noch weiter und behaupte, daß angesichts des Vorstellungssymbols der leidenden Demeter nicht von einem Mitgefühl, wie ich es etwa einer lebenden Demeter

---

entwicklung an der Einfühlung bildet". Man empfindet deutlich die Verlegenheit, das, was sich bei tieferer Einsicht in den Prozeß als wirkliches, echtes Gefühl herausstellt, und auf dessen Klarstellung alles ankommt, zu registrieren, nachdem man sich auf die Bezeichnung „Gefühl" für etwas ganz Heterogenes festgelegt hat. Daß dieses echte Gefühl eine „Seitenentwicklung" des vorgestellten und eingefühlten „Gefühls" sein soll, wird ohne Voreingenommenheit schwerlich zugegeben werden können.

[1]) Th. Lipps meint allerdings, daß das eigentlich ästhetisch Wirksame die Einfühlung in die allein sichtbare Reaktion eines Menschen gegen eine Empfindung der Trauer, des Schmerzes, des Ekels sei, daß also die Vorstellung von dem Empfindungsinhalt eine „nebenher gehende Reflexion" und deshalb „ästhetisch vollkommen irrelevant" sei (Grundlegung der Ästhetik. 3. A. S. 215/216). Es unterliegt doch keinem Zweifel, daß die Forderung, ich solle mich in eine trauernde Person einfühlen, bloß weil ich Trauer sehe, ganz gleich, welcher Art das Motiv der Trauer sei, zu einer von jedem ästhetischen Zustand weit entfernten weichlichen Sentimentalität führen muß. Hier zeigt sich von neuem, wie die Besorgnis, die Einfühlungstheorie könnte das ästhetische Problem nicht erfassen, zu unmöglichen Konstruktionen führt. Selbstverständlich muß ich das Motiv der Trauer mitvorstellen und zwar als recht bedeutende Sache. Aber Trauer und Motiv bleiben Vorstellungen, und die Gefühle, die sie in mir erwecken, sind nicht eingefühlte, sondern allein mir zugehörige Gefühle, die von dem vorgestellten Trauergefühl wesentlich verschieden sind. Die Vorstellung des Motivs ist geradezu Bedingung, denn hiernach regelt es sich, ob die Vorstellung der Trauer als Ernstgefühl in mir (und darum handelt es sich allein) selbst wieder Trauer, ob sie Haß, freudige Genugtuung o. dergl. in mir erzeugt. Es bleibt also dabei, daß das „Innesein", d. h. die Koinzidenz meines persönlichen Fühlens mit dem vorgestellten Gefühl eine streng genommen auch nur scheinbare Konvergenzerscheinung ist. Das, was ich beim Anschauen der trauernden Demeter unter notwendiger Heranziehung des auf das erregende Motiv bezogenen Vorstellungskomplexes erlebe, ist „Trauer" in einem ganz und gar anderen Sinne, als sie Demeter empfunden haben könnte.

gegenüber empfände, die Rede sein kann. Den Begriff einer „ästhetischen Sympathie" als Grundbedingung des ästhetischen Genusses vermag ich nicht anzuerkennen.[1])

Was uns also aus einem Kunstwerk als angeblich gegenständliches Gefühl entgegenstrahlt, ist lediglich Illusionswirkung, indem wir Vorstellungen für Gefühle nehmen.[2]) Sollte sich das ästhetische Erlebnis allein auf Wirklichkeits- und Gefühlsillusion aufbauen, sollte nicht irgendwie eine neue Wirklichkeit, ein wirklich erlebtes, aus der künstlerischen Gestaltung ableitbares Gefühl aufzuweisen sein, so könnte sich die Psychologie in einem nicht gerade beträchtlichen Kapitel mit der Angelegenheit auseinandersetzen.

Abschließend möchte ich also zum Problem der Einfühlung erklären: die sogenannte Hinausverlegung von „Scheingefühlen" in den bildhaften Gegenstand, in den „Kunstschein", mag sich empirisch vor einer Reihe von Kunstwerken nachweisen lassen. Sie ist dann eine psychologich bedeutsame Feststellung, sie ist indessen ästhetisch völlig irrelevant. Tatsache ist, daß das Bildhafte zunächst „Zeichen" für vermeinte Wirklichkeit ist, daß dieses Zeichen in unserem Bewußtsein einen Komplex von Vorstellungen, zu denen sich auch Gefühlsvorstellungen gesellen können, und Erinnerungen auslöst, und daß dieser Komplex so geartet ist, daß er in uns bestimmte Gefühle, und zwar wirkliche Ichgefühle auflockert. Dieser Sachverhalt unterliegt keinem Zweifel; jeder Versuch, hier mehr zu sehen, hat seine Ursache in der unbegründeten Besorgnis

---

[1]) So Lipps. Vergl. bes. Von der Form der ästhetischen Apperzeption in: phil. Abhdlgn. dem Andenken Rudolf Hayms gewidmet. 1902. S. 369.

[2]) Wir würden der Einfühlungstheorie Volkelts nicht gerecht werden, wenn wir glaubten, daß er den wahrgenommenen Gefühlscharakter als reines Gefühl auffasse. Volkelt selbst lehnt Einwürfe dieser Art mit aller Entschiedenheit ab und spricht von einer „Gefühlsverähnlichung der Bedeutungsvorstellungen" (ästh. Bew. S. 69). Immerhin bleibt es bei der Anerkennung eines besonderen „Gefühlstypus", also eines Zwittergebildes zwischen Gefühl und Vorstellung, das uns nicht annehmbar erscheint. O. Baensch (Kunst und Gefühl. Logos. XII) nimmt „objektive Gefühle" als „unselbständige Teile von Gegenständen", „unsinnliche Qualitäten" als Tatsachen des unvoreingenommenen Bewußtseins ohne weiteres an, ohne auf die feinen Problemspaltungen bezug zu nehmen, die sich im Kampf um die Einfühlungstheorie herausgestellt haben. So hat er es denn leicht, zwischen den „gegenstandsverschmolzenen", objektiven, und den „ichverschmolzenen", subjektiven Gefühlen zu unterscheiden, und die Kunst als Gestalterin der objektiven Gefühle anzusehen. Wir stehen seinen Ausführungen insofern nahe, als das am Rhythmus haftende Gefühl nach Baensch den mit der Materie verbundenen „formlosen Gefühlskomplex" durchdringt und dadurch das Kunstwerk erst „sinnvoll und verstehbar" macht. Das Problem wird aber nicht dadurch gelöst, daß neben dem einen Gefühlsträger ein zweiter konstruiert wird, der zu dem ersten, so sehr sie sich auch gegenseitig „durchdringen", in keiner inneren Beziehung steht (weil eben beides Träger „objektiver" Gefühle sind). Bedenken wir, daß die Gestaltung des an der Materie hangenden Gefühls zum Problem steht. Tatsächlich gelingt die Lösung eingestandenermaßen nicht, bleibt doch „der Gefühlskomplex selbst eigentlich sinnlos und unverstehbar". Dann aber können wir nicht sagen, daß wir durch die „formal richtige Auffassung hindurch seinen (sc. des Kunstwerks) Gefühlsgehalt richtig erfühlen".

Mit aller wünschenswerten Deutlichkeit spricht es August Döring (Über Einfühlung. Ztschrft. f. Ästh. VII. S. 573) aus, daß die hier in Betracht kommende Funktion nicht das Gefühl, sondern die Phantasie ist, der „die leihende Übertragung seelischer Zustände auf Objekte, die deren an sich nicht fähig sind, zugeschrieben werden muß".

um die Schmälerung ästhetischer Autonomie, die hier überhaupt noch nicht in Frage steht. Ob jemand den Akt des Vorstellens so intensiv betreibt, oder ob er nach der Anlage des Kunstwerkes dazu angehalten wird, daß er das Bündel von Vorstellungen in den bildhaften Komplex, d. h. in das Zeichen für den Vorstellungsablauf sinnlich hineinverlegt, ob er also das Bewußtsein von „Kunstschein" hat, ist eine für das Werterlebnis grundsätzlich unerhebliche Sache. Es gibt Schöpfungen, bei denen sich dieses Bewußtsein einstellt; es gibt indessen ebensoviele ohne ein solches begleitendes Bewußtsein. Es ist deshalb bedenklich, das Schauen von „Wirklichkeit" als ästhetischen Wertmaßstab einzuführen, und die „ästhetische Wirkung" davon abhängig zu machen, daß die „Erfahrungen der Wirklichkeit" im Kunstwerk erfüllt seien.[1]) Das Problem der vermeinten „Wirklichkeit" ist das ästhetische Grundproblem, und man trägt zu seiner Lösung nicht bei, wenn man es in seiner Ungespaltenheit an den Anfang setzt. Was an bildhafter Wirklichkeit schaubar ist, was von ihr in den dämmerhaften Hintergrund des Mitvorstellens, des Sicherinnerns gerückt wird, was im Widerstreit der eignen erworbenen, mitgedachten Wirklichkeit und jener oft recht unwirklichen Kunstwirklichkeit nach mancherei Einklammerungen und Durchstreichungen von „Erfahrungen" übrig bleibt, das ist eine Frage der Zonenschichtung, eine metaphysische Frage von grenzenloser Bedeutung und tiefster Problematik, deren Beantwortung nur nach den umfangreichsten Vorarbeiten versucht werden kann.

2. Das stimmunghafte Ichgefühl als Gegenstand ästhetischer Formung.

Daß der Vorgang der Einfühlung auch von Volkelt stark nach der Seite des Vorstellungs- und Phantasiemäßigen aufgefaßt wird, geht aus der Annahme einer besonderen Bewußtseinseinstellung hervor, die er als „Gewißheit der Möglichkeit" des Nacherlebens vorgestellter Gefühle bezeichnet. In Vorstellungen phantasierend schweift das Bewußtsein über das unmittelbar Gegenständliche hinaus, baut sich eine Gedankenwelt[2]) und lebt in fingierten Personen mit vorgestellten

[1]) So Wilh. Waetzold, Die Kunst des Portraits. Lpzg. 1908. S. 86.

[2]) Ich halte es nach meiner ganzen Stellung zum Problem des Ästhetischen für überflüssig, auf den Unterschied zwischen Vorstellungen und Annahmen, Objektiven (Witasek) näher einzugehen; überflüssig deshalb, weil ich in beiden Erlebniskomplexen nur Mittel erblicke, um Gefühlsgegebenheit zu ermöglichen, weil ich sie beide in Anbetracht des ästhetischen Werterlebnisses für neutral erachte. Witasek hält Objektive nur mittelbar für ästhetisch wirksam, sofern sie ästhetisch wirksame Vorstellungen nach sich ziehen. Wie wenig an dieser entscheidenden Stelle des ästhetischen Problems auf scharfe Begriffssonderung gesehen wird, zeigt Witaseks in Anlehnung an Meinong vorgenommene Untersuchung der Objektive. Objektiv ist ihm im poetischen Kunstwerk gleichbedeutend mit Inhalt, und der Inhalt ist „für den ästhetischen Sinn völlig gleichgültig". Geben wir Goethes „Ich ging im Walde —" in schlichter Rede inhaltlich wieder, so ist es ästhetisch wertlos. Im Gegensatz hierzu wird aber doch wieder der Wert des Inhaltes für die ästhetische Vorstellung betont (Grundzüge der allgemeinen Ästhetik. Lpzg. 1904. S. 168): „Worin sollte denn auch die Schönheit von Prosawerken liegen, die oft erheblichen Genuß gewähren, ohne daß ihre Sprache in ästhetischer Beziehung irgendmehr leistet

Gefühlen; ja schafft in gedanklicher Konstruktion Gefühlsvorstellungen, deren Nacherleben in wirklichen Gefühlen ihm überhaupt nicht möglich ist. Schon hier bleibt es also gar nicht bei der Einfühlung irgendeiner Individuation stehen, sondern die Phantasie dehnt sich über das Gegebene zu einer vorgestellten Ganzheit aus, worin das Individuelle seine Einordnung erhält. Ich vermag mich nicht in die satanischen Abgründe eines Richard III. einzufühlen, sondern ich erlebe die Gestalt lediglich als Vorstellungssymbol für die Möglichkeit einer Welt als der denkbar schlechtesten und brutalsten. Wäre eine solche Weitung meines Phantasielebens über das Individuelle hinaus nicht möglich, gelänge eine solche Einordnung des Individuellen nicht, und bliebe es bei der einfachen Einfühlung aus dem Blickpunkt meines Gegenwarterlebens, so müßte ich unter dem grauenvollen Einzelerlebnis zusammenbrechen.[1])

Nun soll nicht bestritten werden, daß bei diesem — ästhetisch neutralen — Vorgang auch auf Objektseite wirkliche Gefühle mit der Richtung auf das Vorgestellt-Gegenständliche auftreten. Sie haben mit den projizierten, dem Wahrgenommenen oder Vorgestellten beigelegten Gefühlsvorstellungen nichts zu tun; es sind meine Gefühle, deren Verursachung in dem Vorgestellten zu suchen ist, sind ein gefühlsmäßiges Gerichtetsein auf Individuationen dieser Vorstellungswelt. Denn indem ich die Ganzheit ihrer Möglichkeit nach schaffe, beziehe ich mein Selbst mitagierend hinein und werde von gegenstandsbezogenen Gefühlen erfüllt, deren Affektcharakter infolge meines Wissens um Illusion natürlich nicht die Lebensfülle von Wirklichkeitsgefühlen besitzt, aber immerhin ein ausgesprochenes ichbezogenes Gefühlserlebnis darstellt. Wie ich das Vorhandensein dieser Gefühle nicht zu leugnen vermag, so muß ich auch den Rigorismus ablehnen, der das Auftreten solcher Strebungen als ein Zeichen minderwertiger Kunst ansieht und glaubt, daß hierdurch die Isolation des Erlebnisses und die Autonomie der Kunst gefährdet werde. Wir werden uns noch damit zu beschäftigen haben, wie der Weg in das Hochland reiner ästhetischer Erlebnisse durch die Niederungen tief aufwühlender Affekte gehen kann, ohne der Reinheit des Er-

als nicht gerade zu stören?" Aber wie ist es möglich, daß aus dem ästhetisch neutralen Inhalt die ästhetische Vorstellung erwächst? Durch verschiedene „Zutaten" (S. 169). „Diese bestehen nämlich vor allem im Gefühlston gewisser Ausdrücke oder im Ton der Rede überhaupt". Also ist es nicht mehr der Inhalt, an dem das Gefühl hängt, sondern die Form des Rhythmus. (Von einem für sich bestehenden Gefühlston gewisser Ausdrücke kann man bei der durchaus schlichten Sprache des Goetheschen Gedichts schwerlich sprechen.) Dann aber läßt sich doch nicht mehr behaupten, der Inhalt bewirke die ästhetische Vorstellung. Und was hat die reine Form mit den Vorstellungen zu tun, wenn sich bereits unmittelbar an die erstere der Gefühlston hängt? Die Unklarheit über den Unterschied zwischen Gefühl und Stimmung tritt hier klar zutage. Sehr wohl hängt sich unmittelbar an den Inhalt des Goetheschen Gedichts ein Gefühl, ein emotional recht unbeträchtliches Gefühl. Und das gerade ist das Erstaunliche der Goetheschen Kunst, aus dieser Unbeträchtlichkeit einen Ewigkeitswert von Stimmung gemünzt zu haben. Was sich unter dem Erleben des inhaltlichen Gefühls emotional an den formalen Ausdruck hängt, hat doch unmöglich Vorstellungscharakter, sondern ist durchaus gegenstandslose Stimmung.

[1]) Chr. Schwantke hat am Problem des Tragischen nachgewiesen, daß das ästhetische Erlebnis „ein Erleben unserer Möglichkeiten" ist. (Ztschrft. f. Ästh. Bd. X. S. 24 ff.)



lebnisses Schaden zu tun, weil wir uns bewußt bleiben, daß es sich hier um zwei gänzlich geschiedene Schichtungen handelt. Bedenklich wäre die Zulassung solcher Affekte nur dann, wenn wir die Kunst als Gefühlsveredlung auffaßten, und von ihr etwa eine sublimierte Erotik, eine grandiose Grausamkeit oder eine überirdische Liebe als Darstellungsziel erwarteten. Alle diese gegenstandsbezogenen Gefühle bilden noch nicht das Material ästhetischer Formung, sie sind nur das Mittel, das in uns zu wecken, was jeder gegenständlichen Beziehung entbehrt und nach Formung verlangt: die stimmungsmäßige Gesamthaltung unseres Bewußtseins gegenüber dem Vorstellungs- und Gefühlskomplex.

Die einfache Korrelation zwischen Kunstobjekt und Gefühl kommt also für das Problem des Ästhetischen nicht in Betracht; sie bleibt ebenso wie das Problem der Einfühlung rein psychologisches Interessengebiet. „Die Fühlung selbst ist das Problem", sagt Cohen, „nicht die Einfühlung";[1]) und auch in dem andern Punkt fühlen wir uns mit Cohen in Übereinstimmung, wenn er erklärt, daß der ästhetische Gegenstand zunächst einmal für das Gefühl noch gar nicht vorhanden ist, daß er erst mit der Erzeugung des ästhetischen Gefühls, mit dem Erleben von Innerlichkeit als Stoff umgewandelt, neuerzeugt und neugeformt werden muß.

Nicht einmal als „Hingegebensein an die Eindrücke" kann man die reine Zuständlichkeit des Inneseins bezeichnen, wie sie sich vor stimmungsvollen Natureindrücken und Kunstwerken gleicherweise einstellt, nicht als „reines Sichhingeben an die Erscheinung", als „völliges Sichanschmiegen an den Eindruck",[2]) vielmehr als ein Sichlosmachen vom Eindruck, ein Aufsichzurückziehen und Insichruhen. Dieses Gefühl bestimmter Zuständlichkeit der Seele, dessen gesetzliche Gestaltung im Kunstwerk ich als Zonenbewußtsein bezeichnet habe, durchzieht unsere Seele wie ein Duft oder Hauch; es ist mit der Gegenständlichkeit irgendwie verbunden, steht aber nicht zu ihm in einfacher Korrelation. Wir erleben dieses Unsagbare vor jedem Kunstwerk, wir erleben es als noch eigentlich Unbestimmtes, Ungegebenes in der Natur. Trotz der Zartheit und Ungreifbarkeit seiner Struktur treten uns in den Schöpfungen der Malerei und Dichtung seine Gestaltungsweisen mit einer unerhörten Mannigfaltigkeit von Tönungen entgegen, ja in der Musik scheint dieses stimmunghafte Erleben von jeder Dingbezogenheit fast ganz abgelöst zu sein. Dem Künstler ist es das Prius alles schöpferischen Erlebens. Es ist vor den Dingen, so lange es noch der Formung entbehrt. Es erzeugt die Gegenständlichkeit mit seiner Formung. „Muß denn so etwas von außen kommen?", schreibt Philipp Otto Runge 1802. „Haben nicht alle Künstler, die noch ein schönes Kunstwerk hervorbrachten, erst ein Gefühl gehabt? Haben sie sich zu dem Gefühl nicht das passende Sujet gewählt?" Und in demselben Briefe: „Die Madonna in Dresden ist offenbar nur eine Empfindung". „Solch ein Gefühl muß also dem Gegenstand noch vorausgehen."

[1]) H. Cohen. Ästhetik d. reinen Gefühls. I. S. 185.
[2]) E. Utitz. Grundlegung. I. S. 91.

Es fällt nicht schwer, dem Versuche, das Problem der Stimmung wissenschaftlicher Beschreibung zu unterziehen, schwerwiegende Bedenken entgegenzustellen. Wieviel klarer und übersichtlicher erscheint demgegenüber eine schlichte Bezugnahme auf das Dargestellte im Kunstwerk und auf das unkomplizierte Verhalten des Subjekts gegenüber dem Dargestellten. Was über dieses gegenständliche Verhalten hinaus im ästhetischen Erlebnis noch angetroffen wird, erscheint als irrationale Zutat, als ein Außerdem, als etwas Allerpersönlichstes, das der und jener in sich erstehen lassen kann, das er aber jedenfalls mit sich selbst abzumachen hat. Ich habe von diesem stimmunghaften Koeffizienten beim Naturgenuß bereits gesprochen. Hier tritt er uns tatsächlich als das Ungreifbare, Schmelzartige entgegen, das mit der Hingabe an „wertvolle" oder „menschlich bedeutungsvolle Erscheinungen" besteht, hier ist es ein Selbstgenießen gefühlserfüllter, unsicher vibrierender Zuständlichkeit. Das Kunstwerk führt hierüber hinaus zu eindeutiger Formung dieser Zuständlichkeit, und diese Formung erreicht es nicht einfach durch Vorführung schöner Gegenständlichkeit, durch raffinierte Auslese aus der Sinneserfahrung, durch besondere Kompositionsregeln, sondern durch die innere Formung des Werkganzen, durch den Wirkungszusammenhang im Werke.

Wir erleben diese Stimmungsgestaltung nicht, indem wir in dem Illusionsakt verharren, nicht indem wir noch wertvollere Erscheinungen suchen und uns von angeblich wertlosen, häßlichen, ja vielleicht unerfreulichen Erscheinungen abwenden. Unser Wissen um Illusion muß uns daran hindern, den ästhetischen Akt dort zu unterbinden, wo uns menschliche Nichtigkeit oder Niedrigkeit entgegentritt. Damit soll nicht etwa einer Entsagung oder Zurückstellung unseres Wertverhaltens im vorästhetischen Stadium das Wort geredet werden; vielmehr hat sich dem phantasiemäßigen Akt der Gefühlsprojektion ein Komplex ganz entschiedener Wertungsakte anzugliedern, der aber keineswegs auf das Kunstwerk, sondern auf die es umlagernden Vorstellungen zu zielen hat. Das stimmunghafte Erlebnis, welches sich hinter diesen Wertungsakten abhebt, ist von ihnen auch in seinem Verhältnis zum Gegenständlichen aufs allerdeutlichste unterschieden. Ostades Bauernrüpeleien, Rembrandts allzu menschlicher Ganymed, Rodins „alte Helmschmiedin" oder Donatellos hl. Magdalena sind, als Gegenstände unseres Erfahrungskomplexes genommen, weder erfreuliche noch wertvolle Erscheinungen, und unsere gegenständlichen Gefühle stehen in entschiedener Weise unter dem Zeichen der Unlust, des Abscheus und Ekels. Wäre der Künstler wirklich darauf ausgewesen, diese gegenständlichen Gefühle zu steigern (und nur eine Steigerung könnte im Sinne einer objektiv eingestellten Ästhetik in Frage kommen, der Versuch einer „Veredlung" im Sinne des Idealschönen führte zum Ekelhaft-Sentimentalen), so müßte sich unser Wertungsverhalten dem Kunstwerk selber zuwenden und es ablehnen. Daß wir es nicht tun, ist ein Zeichen, daß unser Erleben über den originären Wertungsakt hinaus zur eigentlichen ästhetischen Zuständlichkeit gelangt ist, womit auch dem Kunstwerk eine ganz neue Rolle zugewiesen ist.

Es wird vielfach der Versuch unternommen, die angeblich ästhetische Wirkung des Häßlichen durch Einbeziehung ethischer Wert-

faktoren begreiflich zu machen. Dieser Versuch scheint besonders dort zu gelingen, wo der Künstler von vornherein von moralisierenden Betrachtungen ausgegangen ist. Rodins „Vieille Heaulmière" ist durch ein Gedicht Villons angeregt, worin der Dichter den körperlichen Verfall einer Kokotte mit geradezu widerlicher Deutlichkeit schildert, und der Künstler ist bei der plastischen Wiedergabe nichts schuldig geblieben. Was bestimmt nun hier unser ästhetisches Gefühl? Die psychologische Einfühlungsästhetik würde es durch eine Art Mitgefühl erklären, durch das sogenannte Gesetz der „psychischen Stauung".[1]) Indem wir uns in das Menschsein des verkommenen Geschöpfes einfühlen, indem wir daran denken, daß das ekelerregende Etwas vor uns auch Fleisch von unserem Fleische ist und für seine Verschuldung mit seinem Verfall büßt, tritt gleichsam eine Wertstauung ein; mit der Versöhnung verschwindet das Ekelgefühl und wir erblicken jenes Wesen jetzt als symbolischen Wertträger für allgemeines Menschenleid und Menschenschicksal. Ich gebe ohne weiteres zu, daß solche moralisierenden Gedankengänge gefühlsbestimmend mitwirken können; ich gebe ferner zu, daß Rodins naturalistische Plastik nichts weiter beabsichtigt, als derartige Gefühle in uns zu erwecken. Ich meine nur, daß es sehr viele Werke gibt, wo dieser moralisierende Exkurs nicht möglich ist, wo wir es mit der Häßlichkeit an sich zu tun haben,[2]) daß es ferner ästhetisch ganz unerheblich bleibt, ob das originäre Gefühlserlebnis bei der Hinnahme des unlusterregenden Motivs verharrt, oder darüber hinaus sich zu einem ethischen Lusterlebnis entwickelt. In beiden Fällen haben wir es zunächst mit ästhetischer Neutralität zu tun, und es ist einzig und allein zu fragen, aus welcher regionalen Schicht diese Gefühle herauswachsen und ob die Eigenart ihres Wachstums im Kunstwerk gestaltet ist.

Stimmungen, deren Gestaltung nach unseren Ausführungen die Hauptaufgabe der Kunst ist, unterscheiden sich im allgemeinen von den Gefühlen durch das Fehlen gegenständlicher Beziehung; sie kennzeichnen den zuständlichen Charakter des Ichbewußtseins. Immerhin stehen sie mit gegenstandsbezogenen Gefühlen in naher Verbindung, sie stellen in dem Akt gefühlsmäßigen Erlebens den noetischen Koeffizienten dar, demgegenüber das originäre Gefühl die Rolle der „Gegebenheit" spielt. Aus dieser Erwägung scheint sich nun ein schwerwiegendes Bedenken gegen unsere Auffassung der Kunst als Stimmungsgestaltung zu erheben. Wenn nämlich die Bezugnahme auf Gegenständlichkeit für das Stimmunghafte fehlt, wie vermöchte dann das durchaus auf Gegenständlichkeit gestellte Kunstwerk den fast aussichtslos erscheinenden Versuch einer Gestaltung vorzunehmen? Ein Ausweg bliebe noch: mit dem Werke sind immerhin zwei Arten von Gegebenheit gesetzt: das Bildobjekt und der phantasieerzeugte Vorstellungskomplex mit der darauf gerichteten Gefühlsmasse. Also ließe sich vielleicht die Gestaltung auf dem Umweg über die Gefühlsgegebenheit erreichen. Auch dieser Weg, der von der Kunst zu verschiedenen Zeiten und unter großem Beifall des

[1]) Th. Lipps. Grundl. d. Ästh. S. 562 ff.

[2]) Auf die Versuche, das Häßliche durch das Charakteristische zu erklären, das alte asylum ignorantiae, wollen wir hier nicht von neuem eingehen.

Publikums beschritten wurde, erscheint für wesenhafte ästhetische Formung ungangbar. Gefühl und Stimmung sind, könnte man sagen, von ganz verschiedener Dimension. Während die Stimmung das Gegenwartsbewußtsein in seiner Totalität erfüllt, ist das Gefühl einstrahlig gerichtet. Formung der Stimmung wäre dann abhängig von einer Formung des Gefühls, welche nur in der Weise einer Steigerung oder „Abschwächung", einer „Veredelung", erreicht werden könnte. Für die Eigenart und Klarheit von Stimmungsstruktur sähe indessen hier kein Gewinn heraus. Es ist denkbar, daß das allgemeine stimmunghafte Schweben hierdurch erhöht wird, daß die Vibrationen des Ichgefühls einen stärkeren Grad von Lustbetontheit annehmen, daß sich stimmungsartige Strebungen hinzugesellen. Ich sage, es ist möglich; und selbst dann wäre für die Strukturgestaltung der Gefühlszone noch nicht das geringste geleistet. Ebensogut denkbar aber ist auch, daß die übermäßige Zuschärfung des Gefühlskomplexes bei ästhetisch feiner empfindenden Personen die Stimmung ganz auslöscht und zur Ablehnung des Werkes führt. Zu diesem häufig geübten Versuch einer Gefühlsveredlung gesellt sich nun mitunter das noch bedenklichere Unternehmen, nicht bloß die Gefühle, sondern die subjektive Stimmung selbst im Werke zu objektivieren. Es wird immer als eine Aufdringlichkeit im Kunstwerke empfunden, wenn die an und für sich gegenstandslose Stimmung durch Mienen und Gebärden der dargestellten Personen, womöglich gar durch Symbole und Allegorien handgreiflich vorgeführt wird. Hier verbindet sich mit einer ungeklärten Gefühlsseligkeit das Unvermögen, die Stimmungsgesetzlichkeit durch die Ganzheit der Bildwirkungsform darzustellen und das Ziel scheint durch Theaterpose mühelos erreicht zu sein. Wird durch solche Mittel mein ästhetisches Erleben zu einer Zwangsläufigkeit verurteilt, und wird schon vorher verraten, was sich in meiner Seele gestalten soll, so ist die Enttäuschung um so größer, wenn das Ganze nicht Wort hält, was das Einzelne verspricht. Einem Meister von stimmungsgestaltender Kraft verzeihen wir derartige kleine Unterstreichungen, kleine Geister stören damit bis zur Unerträglichkeit.

Ein Ausweg aus unserer Verlegenheit ist nur so möglich, daß wir die Frage nach der Gegenstandsbezogenheit von Stimmungen erneut in Erwägung ziehen. Unzweifelhaft gibt es Stimmungen, welche jeder Bezugnahme auf Sinnlichkeit entbehren; sie sind schlechterdings da, ihre psychologische Ursache wird nicht bewußt miterlebt. In gewissen Fällen treten indessen Zustandsgefühle in eigenartiger Verbindung mit Gegenständlichkeit auf. Sie sind nicht in der Weise von Gefühlen eindeutig auf das Objekt gerichtet, der attentionale Strahl ist nicht statisch gebunden, es findet vielmehr eine in sich fluktuierende Umlagerung, eine Gegenstandsumhüllung statt. Das Objekt bildet den Kern, um den sich das stimmunghafte Erlebnis in lockerer Schichtung herumlegt. Und was bei dieser Einstellung an statischer Bindung vermißt wird, das wird aufgewogen durch die Tiefe und Totalität der seelischen Bezogenheit. In dieser eigenartigen Stellung zum Erlebnis verliert das Gegenständliche, welches gleich dem Sandkorn im Zentrum der Perle von dem Schmelz der Stimmung umlagert ist, seine Eigenbedeutung und erscheint als Symbol. Das Objekt, welches meine Seele erinnerungssymbolisch um-

schließt, hat aufgehört, für mich als Objekt eine Rolle zu spielen. Als Objekt kann es von absoluter Wertlosigkeit sein, d. h., meine Seele ist nicht einstrahlig darauf gerichtet, eine Eigenwertigkeit des Objekts, wie sie im originären Gefühlsstrom nachweisbar ist, ist nicht vorhanden. Mein wertendes Verhalten „erfaßt" also nicht ein wertes Objekt, sondern „umhüllt" es erst mit dem Wert. Hierbei ist zu bemerken, daß wir nur solche Fälle betrachten wollen, wo symbolische Gegenständlichkeit in voller Klarheit in Erscheinung tritt. Häufig mischen sich gegenstandsbezogene Gefühlsakte hinein, die das stimmungssymbolische Verhältnis trüben. Bin ich dem Objekt, welches meine Seele in erinnerungssymbolischer Weise umgibt, als einem „lieben" oder „werten" Gegenstand zugewendet, so fließt damit ein Strom von Eigenwertigkeit in ihn hinein, der also meine Stimmung mit gegenständlichen Gefühlen durchsetzt. Jedenfalls liegt im Stadium stimmungsumhüllender Symbolik der Komplex der Gefühlsgegebenheit ganz oder zu einem wesentlichen Teil als Vorstellungsnoema „außerhalb" des Objekts; das Objekt hat für die Stimmung noch nicht die Bedeutung eines noematischen Korrelats, die Stimmung tendiert nicht auf das Objekt hin. Dieser Zustand der Stimmungsumhüllung wird häufig dem ästhetischen Stadium gleichgesetzt und stellt sich in vielen Fällen vor Werken alter und primitiver Kunst als angebliches Kunsterlebnis ein. Vor mir liegt ein kleiner, in der Zeichnung ungefüger, in der Bildbedeutung belangloser Holzschnitt, ein Ausschnitt aus einem Buch des 15. Jahrhunderts. Das Blatt besitzt für mich ungemein hohen stimmungssymbolischen Wert, und ich könnte versucht sein, den Zustand ästhetisch zu nennen. Diese Bezeichnung wäre falsch. Denn die Bildbedeutung besitzt für mich nicht den Charakter von Eigenwertigkeit; der Komplex meiner gegenständlichen Gefühle, von denen sich meine Stimmung abhebt, und durch die sie erzeugt ist, ist nicht auf den Darstellungsgegenstand in seiner individuellen Besonderheit gerichtet, auch nicht etwa auf den Vorstellungskreis, welcher mit dem Dargestellten in irgendeiner fingierten Beziehung steht; kurzum meine vagabundierende Phantasietätigkeit löst sich von dem Objekt ab und findet den Weg nicht mehr zu ihm zurück. Ich denke mir das Buch vervollständigt, ich sehe das Schweinsleder mit den verzierten eisernen Schließen; meine Gedanken schweifen darüber hinaus, verbinden sich mit Erinnerungen an mittelalterliches Mobiliar und lassen schließlich einen kulturhistorischen Ausschnitt von verdämmernder Breite entstehen. Noch immer umklammert mein Blick das kleine nichtssagende Blättchen, — es hätte ebenso gut durch einen anderen, ähnlichen Gegenstand ersetzt werden können — sein Stimmungswert fließt nicht aus ihm heraus, sondern an ihm vorüber, es ist Verursachung aber nicht zugleich Gegenstand meines Gefühlserlebnisses. Erst wenn Gefühlsgegenständlichkeit und Stimmungsverursachung in einer Linie liegen, können wir von ästhetischer Erfüllung sprechen; erst dann verwandelt sich der Zustand einfacher Stimmungseinhüllung in ein bestimmtes Gerichtetsein, und das stimmungsverursachende Symbol wird zur inneren Form des Kunstwerkes.

Der Begriff der inneren Form, dessen Herausarbeitung und methodische Grundlegung uns beschäftigt, ist in seiner Bedeutung für das ästhetische Erlebnis auf dem Gebiete poetischen Schaffens hier und da

klar erkannt worden. In der bildenden Kunst dagegen täuscht noch immer die landläufige naturalistische Einstellung und Einfühlung über die eigentlichen Ziele fort, zumal auch die Künstler sich vielfach ihrer wesenhaften Aufgabe nicht klar sind. Es läßt sich sehr wohl denken, daß ein Werk der schlicht-illusionistischen Art immerhin imstande ist, Gefühle des Schönen, Lustbetonten in uns auszulösen; es kann Qualitäten besitzen, durch welche erlesene Gemütskräfte in uns zu einem angenehmen stimmungsartigen Schweben gebracht werden können. Es wird einer nach dieser Richtung hin gehenden psychologischen Forschung überlassen bleiben müssen, sich mit solchen an und für sich wichtigen Reizproblemen zu beschäftigen. Für unsere Frage nach dem Wesen des eigentlichen ästhetischen Gegenstandes bleiben solche Dinge außer Betracht. Man könnte hier einwenden, daß doch alle Bedingungen für stimmungssymbolisches Gerichtetsein erfüllt seien, sobald ein Kunstwerk die eben geschilderte Zuständlichkeit des gefühlsmäßigen Schwebens herbeigeführt habe. Doch mag man sich vor Augen halten, wo denn vor allem hier die stimmungserweckende Gegenständlichkeit zu suchen sei. Wäre das symbolhafte Objekt etwa die Leinwand mit den daraufgesetzten Farbtupfen und dem Rahmen, dann allerdings ließe sich die ästhetische Erfüllung vor jedem mittelmäßigen Landschaftsbild vollziehen. Diese symbolhafte Wertung des Bildes als greifbaren, dort an der Wand hängenden Objektes, die sich übrigens nebenher sehr wohl mit einem Kunsterlebnis verbinden kann, gehört vielmehr zur ersten stimmungseinhüllenden Art; sie fällt nur räumlich mit der Gefühlsgegenständlichkeit zusammen und hat mit dem eigentlichen Werterlebnis nichts zu tun. Gegenständlichkeit bedeutet hier die dem Bilde immanente Wirkungsform, deren Vorhandensein und deren Beziehung zur Gefühlsgegenständlichkeit erst festgestellt werden muß.

Was einem nachahmenden oder in gefühlsmäßiger Gegenständlichkeit verharrenden Werk noch einen Anflug von Interesse geben kann, liegt allein in einem aufs Höchste gesteigerten Virtuosentum; fehlt auch dieser kunstgewerbliche Reiz, so ist es Kitsch schlechthin. Der einzige außerästhetische Wert besteht bei Werken solcher Art in der restlosen Illusion eines Räumlichen, in der angenehm unterhaltenden Anregung des Spieltriebes, worauf das wahre Kunstwerk, da es ganz andere Ziele verfolgt, verzichten muß. Nachahmung von Naturgegenständen ist also schlechterdings das Gegenteil von Kunst, ist absolute Seelenlosigkeit, weshalb denn auch die Kamera hierin Vortreffliches leistet. Die illusionistische Tendenz ist von jeher für den Künstler ein billiges Mittel gewesen, die große Masse des Laienpublikums zu begeistern; schon der literarische Klüngel Roms und Athens feierte seine Meister in dem Maße, wie sie die Natur herausforderten. So geschah es, daß man von der Nachahmung als von einem Kunstprinzip sprach und infolgedessen zu einer falschen Auffassung des Ausdruckes μίμησις bei Aristoteles gelangte. Bereits Schasler[1]) weist überzeugend nach, daß μίμησις mit „Gestaltung" übersetzt werden muß.

[1]) Übrigens hat bereits Schleiermacher auf die falsche Übersetzung aufmerksam gemacht und bedient sich der Umschreibung: „Darstellung von etwas in Hinsicht auf etwas Wirkliches". (WW. 3. Abtl. Bd. 7. S. 3.)

Es kommt alles darauf an, zu erkennen, wozu μίμησις als Gestaltung der intentionalen Form für ein Stimmungserlebnis überhaupt noch neben der Reihe konkreter Erlebnisse erforderlich ist. Denn es wäre vergebliche Mühe, sich über die Lösung eines fundamentalen Problems zu unterhalten, wenn der Sinn dessen, was zum Problem steht, nicht einwandfrei festgelegt ist. Ich sage also — und glaube wenigstens rein theoretisch etwas Selbstverständliches zu sagen — daß die zentrale Kraft eines Kunstwerkes sich nicht etwa in dem erschöpft, was aus der ganzen Breite des Stofflichen in einzelnen Gefühlskonkretionen herauswächst und von uns in gemächlicher Einfühlung nacherlebt wird. Von der Fülle peripherisch gerichteter Schlichterlebnisse hebt sich, in eigentümlicher Weise verselbständigt, ein besonderes Ichgefühl ab, das keineswegs mehr dem Objekt zugewendet ist, sondern ausgeprägten Immanenzcharakter besitzt und von uns als Stimmungserlebnis bezeichnet wurde. Wie sich nun von hier aus die eigentümlicbe ästhetisch-aktive Synthese zum Zweck noematischer Erfüllung ablöst, möge einem späteren Kapitel überlassen bleiben. Es geht leider nicht an, das ästhetische Erlebnis so, wie es sich uns eigentlich originär geben sollte, ohne weitere Erklärung der phänomenologischen Deskription zu unterwerfen, da die Ansichten über das eigentlich Wirksame am Kunstwerk und die sich hierauf gründenden ästhetischen Theorien zum Teil noch recht bedeutende Gegensätze aufweisen. Wir sind deshalb gezwungen, uns vor der eigentlichen Wesensdeskription in empirischer Anschauung mit konkreten Gegebenheiten zu beschäftigen, damit der nachfolgenden phänomenologischen Reduktion keine Schwierigkeiten erwachsen.

3. Die stimmungsschöpferische Aktivität und die schöpferische Gebildinvariante.

Es muß mit allem Nachdruck darauf hingewiesen werden, daß die dem ästhetischen Prozeß eigentümliche Wandlung der Gefühlsstruktur, mit deren Vollzug wir das eigentliche Werterlebnis begründen wollten, nichts mit der unzweifelhaft vorhandenen Verblassung und Sublimierung der gegenstandsbezogenen Gefühle zu tun hat, die sich aus dem Wissen um Kunstschein herschreibt. Unser Interesse an der Polemik zwischen Konrad Lange, Witasek und Volkelt über die Frage, ob es sich in diesem Teilakt des Kunsterlebens nur um „Gefühlsvorstellungen" oder um wirkliche Gefühle handelt, geht nur soweit, als es die Sicherung und Rechtfertigung eines mit aller Entschiedenheit auftretenden originären Gefühlserlebnisses handelt. Sicherlich stellt sich eine Reihe von Gefühlsvorstellungen ein, die eben nur Vorstellungen bleiben; ebenso sicher aber ist auch, daß sich auf Subjektseite „nicht eingefühlte" Gefühle stellungnehmender Art einstellen. Ohne diese wirklich nachweisbare Gefühlsgegebenheit in unserem Bewußtsein wäre das Problem von neuem einer Intellektualisierung preisgegeben, und es wäre nicht einzusehen, wie wir von einer Vorstellungsgegebenheit zum Erleben einer gefühlsmäßigen Zonenschicht vordringen sollten. Andrerseits besitzt der Gegenstand jener Polemik für uns nicht die Zuspitzung einer letzt-

gültigen Entscheidung über das ästhetische Grundproblem, weil wir die in eindimensionaler Umgestaltung sich vollziehende wirklichkeitsentzogene Verblassung, Veredlung oder Reinigung der Gefühle nicht als letztes Ziel des Kunstwerkes anzusehen vermögen.

Hiermit soll nicht gesagt sein, daß die eigenartige, wirklichkeitsabgewandte Tönung der auf das Kunstwerk bezogenen gegenständlichen Gefühle keine weitere Beachtung verdiente. Da wir jetzt wissen, daß das eigentliche ästhetische Problem erst mit der Ablösung von dem einstrahligen Akt singulären Gefühlserlebens und mit der Anmeldung des uns zunächst fluktuierend (plural) erfüllenden stimmunghaften Zustandsgefühles beginnt, so ist es eine Frage von hohem psychologischem Interesse, in welchem Abhängigkeitsverhältnis Gegenstands- und Zustandsgefühle zu einander stehen. Mit Vorliebe wird zum Zweck einer Grenzabsteckung des Ästhetischen auf den Gegensatz zwischen kontemplativer und aktiver Sphäre hingewiesen; aber immer wird dabei der Endzweck der Kontemplation übersehen. Bestände er bloß in dem Erleben verblasener, schattenhafter Gefühle, so wäre die Kunst nur ein schwacher Aufguß des blutvoll pulsierenden Lebens und somit ein Buen-Retiro für schwachnerviges Ästhetentum. Der tiefe Sinn des Gefühlsabklingens für die schöpferische Formung des Ästhetischen ist hierbei überhaupt noch nicht berührt. Der zonennoematische Parameter von (zunächst „pluralen“) Zustandsgefühlen löst sich von dem singulären Akt nach dem Grade seiner Wirklichkeitsnähe ab. Erleben wir im Geschehenszusammenhang Ernstgefühle mit Affektcharakter, so verblassen die Zustandsgefühle; ja sie verschwinden überhaupt, wenn das einstrahlige Gefühl mit dem „Zeichen“ von absoluter Nähe auftritt. Der affektbeschwerte Zustand ist durch absolutes „Drinnensein“ unseres Gemütes gekennzeichnet, wir sind dem Akt mit solcher Schärfe attentional zugewendet, daß die noetisch-noematische Bindung zu entschiedener Einengung des Gefühlshorizontes führt, und jedes Darüberhinausfluten in die Breite des Ichbewußtseins verhindert. Mit allen Fasern unserer Seele umfassen wir das gefühlsverursachende Objekt, wir erblicken uns mit ihm im Wirkungszusammenhange stehend, unser Gefühl ist wirklichkeitssetzend, ist ein thetisches Gefühl. Wird unser Interesse an der Gestalt und den Schicksalen einer Person im Roman, sei es infolge falscher Einstellung unsererseits oder infolge des ästhetischen Unvermögens der Darstellung, von so persönlicher Art, daß ein thetisches Interesse entteht, so erstickt das persönliche Bangen um das Geschick dieser Person das stimmunghafte Zustandsgefühl, es erstickt auch gleichzeitig unser Interesse an der Formung dieses Zustandes durch die innere Form des Aufbaus, wir überschlagen vielleicht Seiten und Kapitel, weil uns nur der Ausgang jenes Geschickes am Herzen liegt.[1]) Jedes thetische Gefühl ist blind gegenüber seiner Gefühlsumgebung, es ist aber auch blind gegenüber der eigenen Zuständlichkeit. Je neutraler andrerseits ein Gefühl in seinem Anspruch auf Daseinsthesis auftritt, je stärker also sein Verblassen als thetisches Gefühl ist, desto entschiedener findet eine Ablösung und Konstituierung von Zustandsgefühlen statt, die der ästhetischen Gestaltung

[1]) Vergl. über diese außerästhetischen Spannungsgefühle: Dessoir. Ästh. u. a. K. S 158.

unterliegen.[1]) Hiermit hängt auch die Bemerkung Volkelts zusammen, „daß die gegenständlichen Gefühle um so leichter als wirkliche Gefühle auftreten, je weniger sie sich auf bestimmte einzelne Personen und bestimmte Lagen beziehen".[2]) Die beinahe paradox klingende Äußerung, daß „unbestimmt gehaltene Gefühle" das Gemüt „zuverlässiger in ihre Bahnen" zu lenken imstande seien, „als vollkommen individualisierte Gefühlsvorgänge",[3]) läßt doch nur die Erklärung zu, daß dieses Verhältnis der umgekehrten Proportionalität nicht etwa Gefühle der gleichen Art betrifft, daß vielmehr gegenständliche Gefühle leicht mit dem Anspruch auf Daseinsthesis auftreten und deshalb das „Warmwerden des Gemüts", welches das Anklingen stimmunghafter Zustandsgefühle charakterisiert, verhindern.

Das Erleben stimmunghafter Zuständlichkeit hat mit vagabundierender gegenständlicher Phantasietätigkeit nichts zu tun. Wenn wir analysierend unsern Blick darauf richten, so finden wir, daß eine Abtrennung vom Objekt und von aller Gefühlsgegenständlichkeit stattgefunden hat. Ich ziehe mich vor einem Gemälde von Marées ganz in mein Inneres zurück, werde ganz Subjekt, mein Ichbewußtsein erscheint in ein gleichschwebendes Gefühlsniveau gleichsam eingebettet. Und ob mich die Unterschriften mit aufdringlicher Deutlichkeit versichern, daß ich es hier mit Hera, Aphrodite und Athena zu tun habe, ob ich weiß, daß Hermes dem Paris den Erisapfel bringt u. dergl., das alles kann mir das Bewußtsein nicht rauben, daß sich für mich abseits vom gegenständlichen Erlebnis etwas Unerhörtes vollzieht, das mit Gefühlsvereinzelung nichts zu tun hat, das vielmehr ein Fluten in sich und über sich hinaus ist. Solche Anmeldung von Ganzheitserlebnis findet etwa vor den Bildern Kaulbachs im Treppenhause des Berliner Museums nicht statt. Der an den Brüstungen angebrachte Figuren-Kanon kommt zu seinem vollen Recht, weil das Weben in gegenständlichen Gefühlen der Sinn dieser Malerei ist, weil der Anspruch auf Daseinsthesis fast bis zur Täuschung eines Wachsfigurenkabinetts gesteigert und durch die Kennzeichnung hitorischer Personen noch unterstrichen wird.

Ist also die gegenständliche Mehrheit und Einzelheit im Nichts meines Bewußtseins gegenüber dem mich durchflutenden, chaotischen Stimmungserlebnis versunken, so meldet sich die grundgesetzliche Forderung nach der eigenschöpferischen Gestaltung, nach der Umwandlung der weithin flutenden Stimmungsgegebenheit in Erlebniseinheit an. Es gilt noch zu erweisen, wie dieses Stimmungserlebnis das Werk nicht etwa bloß schichtungsweise umlagert und umschmeichelt, wie es sich ihm vielmehr intentional eindeutig zuwendet und mit ihm eine dauernde Bindung eingeht.

Wir gelangen hiermit zu dem Punkte, um den der gesamte Gedankenkomplex unserer Betrachtungen von Anbeginn kreist. Ein

---

[1]) Das kontemplative, wirklichkeitsfremde Verhalten ist, wie eben gezeigt, durch den Zweck der ästhetischen Erfüllung gefordert. Wie es sich im Kunstwerk durch gewisse, aus der eindeutigen Zonenzuordnung sich ergebende Überlagerung durch die Wirkungsform und deren wirklichkeitsdurchstreichenden Charakter vorbereitet, kann erst die spätere phänomenologische Untersuchung zeigen.

[2]) Ästhetik. I. S. 197.

[3]) ib. S. 198.

Problem von tiefster Innerlichkeit wächst riesengroß vor uns empor, das schärfste Sachlichkeit und glühendste Anteilnahme zugleich verlangt, wollen wir nicht zwischen nüchterner Skepsis und rührseligem Wortschwall hin und her schwanken. Die Brücken sind abgebrochen! Was als sinnfälliges Gefühlserlebnis vor uns stand, ist gleichsam neutralisiert zur Seite getreten als leerer Wertschein. Es hat etwas in uns geweckt, aber dieses Etwas ist nicht schlechthin Wertsteigerung jenes Scheines. Es ist vielmehr etwas, was ganz in uns ruht. Wir müssen mit uns selbst von vorn anfangen, müssen für das uns übermächtig durchflutende Werterlebnis in uns selbst ein Gesetz entdecken, und das, was als Schein sich erwies, als Schein vor unserm Auge verschwand, in aktiver Werterzeugung als Wertrealität wieder an uns zu ketten suchen.

Wie sich der Vorgang dieses Wertzonenerlebens im einzelnen nach den allgemeinen Funktionsbedingungen des Bewußtseins vollzieht, soll an dieser Stelle nicht behandelt werden. Hier genügt es, wenn auf die eigentümliche Wandlung des Prozesses hingewiesen wird. Es geht eine Wandlung von singulärem Gefühlsakt zu stimmunghaftem Breitenerlebnis in unserm Innern vor und damit gleichzeitig auch eine Wandlung im Bedeutungssinn des sinnlichen Komplexes. Wer das eine nicht anerkennt oder nicht anzuerkennen vermag, weil er seiner Selbstbetrachtung die leidige Galerie-Besuchsstimmung zugrunde legt, der wird sich niemals zu einer wesenhaften ästhetischen Bildauffassung erheben können. Für ihn bleibt das Bild nach wie vor Schein und das Produzieren spielerische Funktionsbetätigung. Seien wir uns auch bewußt, daß es sich hier nicht um jene statische „Freiheit in der Erscheinung" handelt, die uns mit dem Kunstwerk zugleich als etwas Gegebenes, vom Künstler Hergestelltes entgegentritt, nicht um jenen Kunstschein, der in einem Ideenreich des Schönen erhöhte Realität erlangt, um ein Schattenreich also, wo das Gestaltete von neuem als Gestaltetes mit einer anderen Ordnung von Existentialität besteht. Nicht im Sinne von abgebildeter Gegenständlichkeit sind wir jetzt dem Gestalteten zugewendet, denn diese Art Gegenständlichkeit besteht für das stimmunghafte Innenerlebnis nicht. Was am Kunstwerk Intentionalität für die Auflösung und Klärung des Werterlebens zu vertreten hat, was dem richtungslosen Getriebenwerden ein bewußtes Gerichtetsein auf ein Ziel und damit ein gesetzmäßiges Begrenztsein in einer eindeutigen Intensitätsschicht verleihen soll, ist der Rhythmus, die Melodie des Werkes, seine „Zeichnung" im allerweitesten Sinne, kurz, die innere Form, die in der Mitte zwischen zwei Reihen steht, die in dem einen verborgen wirkte und in dem anderen als Form von uns neu erschaffen wird, und also erst offenbar werden soll.

Dem Weg und der Wandlung von der Diskretion konkreter Gefühlserlebnisse zur Totalität des Zonenbewußtseins muß auch am Gegenständlichen ein Bedeutungswandel entsprechen: Der Weg von der Mehrheit illusionistischer Dingsetzung zur Totalität rhythmischen Bildgesetzes und Bildzusammenhanges. Das Kunstwerk ist in diesem Zustand stimmunghaften Gerichtetseins zu einem Organismus geworden, dessen Relationen (sie mögen als Linien, Farben oder Töne auftreten) aus dem Bildhaften herausgewachsen sind und nun selbständige Existenz geltend machen. Ihnen entsprechen rhythmische Relationsäquivalente im stim-

munghaften Ganzheitserleben. Jetzt kümmert mich nicht mehr räumliche Projektion; nicht mehr stoffliche Analyse ist die Forderung, sondern lineare, koloristische oder klangliche. Nicht das Ding der künstlerischen Darstellung ist mehr Symbol, um das sich der Schwall wogender Stimmungen schmiegt, sondern die Form als rein ornamentaler Kern, der sich zur gestaltungsnotwendigen Repräsentation der reinen Stimmung, zum intentionalen Gegenstand des Ganzheitserlebens entwickelt.

Um nur ein Beispiel aus der Fülle des nach dieser Richtung hin Wertvollen herauszuheben, nenne ich einen Meister der italienischen Frührenaissance: Sandro Boticelli. In seinem „Magnificat" gelangt die künstlerische Synthese zu einem Stimmungssymbol von großartiger Geschlossenheit, das wir in seiner Erhabenheit erst erleben, wenn wir über das originäre Einfühlungserlebnis hinausgelangt sind. Hier divergiert nichts auf gegenständliche Einzelheiten trotz schärfster gotischer Klarheit und Umrissenheit, hier tritt die Geschlossenheit des Bildgesetzes mit überzeugender Kraft hervor. Es liegt ein Geheimnis über dem Bilde mit seinen konzentrischen Schichtungen, die, am Rande verhältnismäßig indifferent, nach der Mitte hin sich immer mehr zu lebendiger Gestalt verdichten. Die Bildgrenze geht im allgemeinen Rhythmus der Konturen auf, denn immermehr zur Kreisform drängen die nach außen gehenden Vibrationen der Umrisse. Aber niemandem würde einfallen, zu behaupten, die Kreisform der Bildgrenze, als etwas von außen Herangebrachtes, bestimme von sich aus das Liniengesetz; die Wirkungsform entwickelt sich vielmehr umgekehrt aus dem Bildmotiv und zwingt die Bildgrenze zur Anpassung. Und die Synthese zwischen der künstlerischen Stimmung und dem Gegenständlichen ist in so hohem Maße zusammenhängend, ist so sehr Funktion geworden, daß nicht etwa von einer ornamentalen Zufälligkeit gesprochen werden kann. Hier ist keine Mehrheit mehr, sondern vollkommene Form-Einheit und Form-Totalität, ist visionäres gotisch-mystisches Verwachsensein aller Figuren durch die einende Konturfunktion.

Boticellis Magnificat ist nicht die einzige Schöpfung des großen, echt gotisch empfindenden Meisters, in der er zur mystischen Schauung der Bildfunktion durchgedrungen ist. Besonders in der dritten Periode seines Schaffens hat er mehrfach bewiesen, daß ihm an dem Zusammenschluß der Linien zu einem Bildorganismus alles gelegen war. Bilder, wie die herrliche „Primavera", „Venus und Mars", „Verkündigung" und „Beweinung Christi" zeigen das zur Genüge. Die Fremdgegenständlichkeit des Objekts aufzuheben, die Abgerissenheit des zufälligen Naturbildes durch eine Gestalteinheit zu einer inneren und doch zugleich mitteilbaren Notwendigkeit für stimmunghaftes Ganzheitserleben zu machen, aber zu einer Notwendigkeit, die aus dem Verständnis der gegebenen Daseinsform folgt und aus ihr herauswächst, das ist das Wesen Boticellischer Kunst.

Das Projektivische darf niemals mit solcher Prätention sichtbar werden, daß es nicht zu Beginn der ästhetischen Aktivität hinter dem Anspruch des flächigen Sehens zurückritt. Die Flächigkeit des Bildes ist also kein Vorwurf, sondern bis zu einem gewissen Grade Bedingung, um die symbolische Gestaltungsallheit zu erfassen; nach dem Gesetz der

Flächigkeit biegen die Linien zusammen, verschmelzen zu einem organischen Nebeneinander. Nach ihm wird das Dingliche eigentlich erst entstofflicht und mit einer außerempirischen Gestaltqualität versehen. So erst werden die Konturen das, was sie eigentlich sein sollen: selbständige ästhetische Realität. Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß alle diese Betrachtungen auch für das Gestaltungsgesetz im farbigen Bilde zutreffen. Hartbunte raumillusionistische, naturalistische Farbtöne, die das Einzelne als Ding betonen, die Licht vortäuschen, statt nichts als Farbe sein zu wollen, sind dem Erfassen der stimmunghaften Wirkungsform nicht förderlich. Der Rhythmus der Farbensymphonie muß die Möglichkeit haben, sich als Rhythmus zu verselbständigen. Die Farbe, das ist der tiefere Sinn echter malerischer Kunst, darf nicht bloß als Träger von Licht und Raum erlebt werden; über diese illusionistische Aufgabe hinaus geht ihr ästhetischer Anspruch, rein als Farbe für sich, als symbolischer, aus dem konkreten Gefühlserlebnis gewachsener Farbwert im Zusammenspiel des Ganzen gewürdigt zu werden. Canalettos venezianische Bilder schildern die geschäftige, etwas geruhsam-pedantische Alltäglichkeit des Hafenlebens unter dem wolkenlosen Himmel Italiens. Sonne und steifleinener Bürgerfleiß geben meinem konkreten Gefühlserlebnis eine bestimmte Richtung, von der sich eine stimmunghafte Zuständlichkeit abhebt, die durch das gleichmäßige zopfige Gelb und die absolut schwunglosen Linien ihre gegenständliche Repräsentation erhält. Feuerbachs „Gastmahl des Plato" leitet durch eine figurenreiche Komposition unser Gefühlserlebnis mit unwiderstehlicher Gewalt in die Sphäre olympischer Seelenklarheit hinüber, deren Stimmungsausdruck sich in der eigenartig kühlen koloristischen Tonalität gestaltet. Was dem obengenannten Triptychon von Marées seinen unverlierbaren Wert verleiht, ist doch keineswegs das mit Illusionsanspruch Gegenständlich-Gestaltete, woran vom Schönheitskanon aus mancherlei ausgesetzt werden könnte, sondern es ist die irgendwie geheimnisvoll mit dem Figürlichen verbundene Gestaltung, welche sich hier in der wunderbaren Moll-Symphonie: grün, braun, blau vollzieht. Läge es an der Erlesenheit und Schönheit der Darstellung, hinge also die Qualität eines Kunstwerkes von dem Grade ab, mit dem unser Einfühlungsvermögen vom Gegenstande gefesselt wird, so wären die Fabritius und van Gelder, die Lievens und van Eeckhout mit ihren geheimnisvollen Maskeraden gleichwertig neben ihren Meister Rembrandt zu setzen. Jeder, der zur Kunst ein auch nur oberflächliches Verhältnis hat, weiß, wie grenzenlos absurd eine solche Behauptung ist. Er weiß jedenfalls sicherlich, welche Bedeutung für ästhetisches Erleben schöpferische Form auf dem Gebiete poetischen Schaffens hat.

In einer unserer Auffassung nahekommenden Weise behandelt Hans Klaiber das Wesen der lyrischen Stimmung.[1]) Er versteht unter Stimmung ein Totalgefühl, „in dem verschiedene Gefühle beziehungsweise Nachwirkungen von solchen sich miteinander verbinden" (255) und spricht von „Gefühlsverbindungen", worin die Einzelgefühle gleichsam wie Töne eines gleichschwebenden Akkordes stehen. Ja, er

[1]) Die lyrische Stimmung. Ztschrft. f. Ästh. Bd. XV. S. 241—271.

kommt dem, was wir etwa mit fundierter Stimmung bezeichnen würden, mit Stimmungsgestaltung im Gegensatz zu vagabundierender Naturstimmung, nahe, wenn er von „spezifischen Verlaufsformen" der Gefühle, also von gemeinsamen aus dem Wesen des Totalgefühls erwachsenen Konstituentien spricht, aus denen jenes „als eine Einheit zu erfassen" sei, und andrerseits erwähnt, daß ein allzustarkes Verweilen bei der Vorstellungsseite die stimmunghaften Beziehungen lockern können und nur einen „das Ganze umschwebenden Duft" übrig lasse. Das von dieser psychologischen Beschreibung Abweichende besteht nur für uns darin, daß das von uns eidetisch zu beschreibende Zonengefühl zu den Einzelgefühlen nicht einmal mehr im Verhältnis von Gefühlsverbindung steht, daß es im Gegensatz zu dem „pluralen" Charakter von Naturstimmung absolute und von jeder Diskretion ablösbare Einheit vorstellt. Was als innere Form im Kunstwerk zur Wesensschau gebracht werden soll, bewahrt seine unverlierbare Einheit, wie Klaiber selbst gezeigt hat, wie auch immer die Originärgefühle beschaffen sein mögen. Selbst kontrastierende Gefühle können aus dem Boden eines Totalgefühls herauswachsen, „das nun eben den Charakter der Zwiespältigkeit trägt" (266). Die Zwiespältigkeit gehört dann aber a priori zum Wesen dieser Stimmungsregion, von der aus sich die Gefühlsdissonanzen entwickeln. Nur die schöpferische Synthesis als Akt innerer, vom Gegenständlichen abgekehrter Ganzheitsfundierung kann den Unterschied von zufälliger „Gefühlskombination" und notwendiger „Gefühlsverbindung" erklären. Aus dem gleichen Grunde kann ich mich nicht dazu verstehen, innerhalb eines schöpferischen Werkes von Umschlagen, Abreißen der Stimmung in ästhetisch wertvollem Sinne zu sprechen. Leicht gleitet die Auffassung von Stimmung in jene andere von subjektiv seelischer Disposition und empirischen Zustandsgefühlen über, die nicht in Frage kommen. Abreißen der Stimmung in wirklichem Sinne bedeutet Zerreißen der inneren Form, das sich kein Kunstwerk ungestraft gestatten darf.

Im fundierenden Akt der schöpferischen Synthese, der durch eine „Ablösung" vom Bildhaften gekennzeichnet ist, findet also ein fundamentaler Wechsel in der Bewußtseinseinstellung statt. Ablösung vom Bilde soll heißen: Absage an das Illusionistisch-Objektive im Bilde, Zurückstellung der gefühlsgesättigten Geschehensfunktion und Bindung der psychischen Funktion des Ich-Erlebens an die rhythmische Wirkungsform. Dabei ist nun aber noch das eine zu bedenken: Die Auslösung der einen Funktion durch die andere vollzieht sich keineswegs etwa in der bloßen Form einer Stellvertretung, nicht also etwa so, daß lediglich für die Transzendenz die Immanenz fungiert und die Bindung der Bildinvariante in ähnlicher Weise erfolgt wie die Bindung des Bildhaften an den Gefühlsakt. Wie hier Intentionalität zur Stimmungsnotwendigkeit führt, wie also aus der lockeren Umlagerung von Stimmung ein tatsächliches Gerichtetsein auf gegenständliche Form wird, ist von großer Bedeutung und soll in anderem Zusammenhange erörtert werden. Vor allem ist darauf zu achten, in welchem Maße jetzt das auf das Bild gerichtete Stimmungserlebnis von der anfänglichen Einfühlungstendenz abweicht. Denn die Einfühlung war stets auf die Einzelheiten im Bilde gerichtet. Hat dagegen meine Stimmung durch die Gestaltungsform

ihre Erfüllung gefunden, so ist das Objektive für mich im Konturzusammenhang aufgegangen, ist umgeschmolzen in der einenden Geistigkeit des Linienzusammenhanges, in die aus dem Ganzen sich ergebende Einursächlichkeit der dem einen sich gleich bleibenden Künstlergriffel entspringenden Linie.

Der Bedeutungswandel der Gebildfunktion im schöpferischen Schauen ist das Fundament ästhetisch-wissenschaftlicher Besinnung. Hierdurch allein wird das Problem der Willkür spielerischer Gefühlsassoziationen entzogen und der Wirkungsweise schöpferischer Synthesis als Grundfunktion unseres Bewußtseins unterstellt. Daseinsform und Wirkungsform sind im Kunstwerk zu einer zunächst unsichtbaren Einheit verschmolzen. Im vorbereitenden Akt der ästhetischen Einstellung bleibt die Wirkungsform in ihrer besonderen noematischen Bedeutung inapperzeptiv, während der gefühlserzeugende Charakter der Daseinsform mit seiner Fähigkeit zur Auflockerung dispositioneller Verbindungen sich in voller Stärke auswirkt. Der ästhetische Akt setzt dann ein, wenn es gelingt, die gewissermaßen ganz neutrale Gefühlssphäre der Gebildform, die, rein ornamental aufgefaßt, kaum intensiv erlebt würde, mit dem intensiven Erlebnis des einleitenden Aktes zu verbinden und zu erfüllen, so daß sie nunmehr als vollgültige Repräsentation des Stimmungserlebnisses erscheint. Damit tritt die Daseinsform in ihrer Bedeutung zurück, sie stellt sich vielmehr hinter die gefühlsgesättigte Wirkungsform.[1])

Ich spreche in diesem Sinn von der Gebildform als von der „Invariante“ des ästhetischen Prozesses, die in ihrer schlicht erlebten Ornamentik an sich von gefühlskalter Starrheit ist, dennoch aber in einem „zwiefachen Zugewendetsein“ zweierlei Bindungen und Bedeutungen erfährt, je nachdem sie sich dem gefühlsprojizierenden oder dem stimmungserfüllenden Akt als Funktion einordnet. Wichtige Fragen über die Verknüpfungsweisen und Überlagerungen beider Formen, über die Beeinflussungen und Störungen der einen durch die andere, über Weitung und Einengung des Gefühlshorizontes mögen dem phänomenologischen Teil vorbehalten bleiben. Alle diese Erwägungen werden uns dahin führen, das Vorhandensein einer solchen Invariante im Kunstwerk als notwendige Bedingung für „Kunstsein“ anzuerkennen, ja, sie werden uns auch eine Entscheidung darüber treffen lassen, was im Bereich dieses Kunstseins nach dem Grade der Erfüllung der Bedingungen als „Kunstwert“ bestehen kann.

---

[1]) Auf die psychologische Untersuchung des hier mit Forderungscharakter abgeleiteten Stadiums des ästhetischen Aktes gehe ich nicht ein. Doch möchte ich nicht unerwähnt lassen, daß Julius Paps psychologische Untersuchungen, denen ich im allgemeinen fern stehe, zu Resultaten gelangen, die unsere Auffassung vom Bedeutungswandel in gewisser Hinsicht bestätigen. Pap bezeichnet die „ekstatische Anschauungsillusion“ als einen ästhetischen Zustand, wobei er unter Ekstase, Entrückung ebenso Exaltation wie Depression und besonders unter Schönheits-Ekstase Begeisterung oder Verzückung versteht. Während die „Haupttatsachen der Phänomenalität“ „für die nüchterne Wahrnehmung stets ein Fremdelement bleiben“, führt die ästhetische Ekstase zur „Verdrängung der real dargebotenen Dinge“, zur „Zersetzung der Dingwelt überhaupt“, zur „Gestaltung an sich in den individuellen Gestalten“. Hier wird vieles mit psychologischem Scharfblick gesehen und beschrieben, was wir der transzendentalen Grundlegung des Ästhetischen zuführen wollen. (Jul. Pap. Kunst und Illusion. Lpzg. 1914. S. 19 ff.)



Der Begriff einer Bildinvariante wird gewöhnlich mit dem zusammenfallen, was man als Stil eines Kunstwerkes bezeichnet. Aber der Ausdruck „Stil“ ist aus Gründen, die ich an anderer Stelle besprechen werde, mit Vorsicht zu gebrauchen. Spricht man von der Stillosigkeit unserer Zeit, vom Stil einer Periode, so meint man etwas von dem hier Behandelten ganz Verschiedenes. Der Stil in unserem Sinne ändert sich mit der zu behandelnden Bewußtseinszone. Er wird durch die Aktivität der künstlerischen Synthese aus immanenten Ursachen gebildet. Bezeichnen wir als Stil das „gleichbleibende Formgepräge“ (Volkelt) oder die „typische“ Formbestimmtheit“, so müssen wir dessen eingedenk sein, daß das Gleichbleibende oder Typische an einem Stil nicht aus heterogenen Motiven erklärt werden darf, sondern seine transzendentale Begründung der strukturellen Gleichheit einer Stimmungszone entnimmt. Man sollte einem Künstler niemals wegen eines Stilwechsels einen Vorwurf machen, bevor man nicht festgestellt hat, ob nicht auch gleichzeitig ein Zonenwechsel stattgefunden hat. Es wäre eine engherzige Auffassung, zu verlangen, daß der Künstler stets aus der gleichen Stimmungssphäre heraus schaffen müßte. Max Raphael spricht in einem unserer Auffassung nahekommenden Bedeutungssinn von den Stilmöglichkeiten der Phantasie (Idee und Gestalt. 1921. S. 81) und weist auf Poussin hin, dessen Lebenswerk von einem vierfachen periodischen Wechsel von Gefühlserregungen bestimmt war, wonach „seine Ausdrucksweise mit dem Gefühlsgehalt“ wechselte. In einem solchen Sinn ist es auch falsch, von einem gotischen Stil zu sprechen; denn die Gotik ist eine zeitlich begrenzte Kunstperiode, in der eine große Anzahl von Bewußtseinszonen vollgültigen gestaltungsgesetzlichen Ausdruck gefunden hat. Gewöhnlich wird mit gotischer Kunst die beschränkte Sphäre religiösen Verzücktseins identifiziert, eine Enge der Auffassung, deren moderner Tendenzcharakter offen zutage liegt.

Der Bedeutungswandel der Bildinvariante ist Vorbedingung des ästhetischen Aktes. Wenn sich dieser Prozeß vor einem Kunstwerk nicht vollzieht, so kann das verschiedene Ursachen haben. Schuld daran trägt in vielen Fällen der Betrachtende. Da sein Sehen auf optischen Illusionismus eingestellt ist, wünscht er Daseinsgestaltung in täuschendster Annäherung, womöglich in potenzierter Wirklichkeit, und lehnt sich, vielleicht unbewußt, gegen die fühlbar werdende, auf etwas Psychisches gerichtete Tendenz der Gestaltungsform auf. In solcher Verfassung ist der Betrachtende für alles empfänglich, was sich irgendwie tiepolesk gebärdet, nimmt Artistentum für Kunst, sucht das Schöne in höchster Erlesenheit und wünscht den objektiven Einfühlungsprozeß zu veredeln, über das Gewöhnliche hinaus zu steigern. Ich will diesen Standpunkt nicht verächtlich machen; er ist entwicklungsfähig und kann in verehrungswürdiger Form auftreten. Nur vermag ich ihn nach den Aufgaben, die ich von der Kunst erwarte, nicht ästhetisch zu nennen, wie denn auch Künstler und Artisten streng von einander zu trennen sind. Da sich bei artistisch empfindenden Menschen eine Drehung der Invariante nicht vollziehen kann, so werden Werke antiillusionistischer Tendenz, wie sie die reife gotische Kunst bietet, von ihnen überhaupt nicht ästhetisch erlebt und infolgedessen auch nicht sachlich gewertet.

Ich bin überzeugt, daß auch unter der Zahl derer, die eine psychische Erarbeitung solcher Werke geleistet zu haben glauben, noch sehr viele sind, bei denen unbewußt psychologische Nebenmomente wie kultur- und kunsthistorische Interessen, Sammlerfreude und ähnliche versteckte Seelenintimitäten an Stelle des ausschließlich ästhetischen Interesses bestimmend mitwirken. Wenn ich mich nicht in das Ganze des Bildzusammenhanges eines Blattes aus Dürers Holzschnittpassion so vertieft habe, daß ich es gleichsam in mein Inneres hineingezogen, es zu meinem innigen seelischen Besitz gemacht habe, so daß ich den mir gegebenen Eindruck nicht bloß passiv hinnehme, sondern das Sehenmüssen in ein So-Sehen-Wollen verwandle, so ist die Metamorphose noch nicht eingetreten.

Der Unterschied, den wir zwischen Daseinsform und Wirkungsform machen, wobei, wie sich später zeigen wird, die Wirkungsform durchaus nicht etwas Formales, vielmehr geformtes Material an sich darstellt, nötigt uns, um der Gefahr einer Verwechselung mit äquivoken Ausdrücken zu begegnen, auf das vielfach gebrauchte Begriffspaar: Gestaltung und Ausdruck einzugehen. Ausdruck und Gestaltung, im geläufigen Wortsinne genommen, bedeuten im Grunde genommen dasselbe; nur durch Gebärde ist etwas ausdrückbar, und Gebärde ist Gestaltung. So verstanden bedeuten also Ausdruck und Gestaltung nur verschiedene Ansichten derselben Sache, und C o h n hat recht, wenn er ihre Einheit unterstreicht. Beide Bezeichnungen beziehen sich auf das, was hier Daseinsform genannt wird. Die Mimik der im Bilde vermeinten Geste ist Ausdruck und ist Gestaltung, und nur soweit gestaltete Gebärde erlebt wird, ist sie ausdrucksvoll. „Das Zusammensein von Gestaltung und Ausdruck ist notwendig im Sinne der Tatsache"[1]). Angesichts dieser

[1]) Allgemeine Ästhetik. Lpzg. 1901. S. 128. Ich brauche wohl nicht daran zu erinnern, daß für die Auseinanderhaltung beider Arten von Formen schon von andrer Seite Sorge getragen ist. Was C o r n e l i u s im Anschluß an H i l d e b r a n d „funktionelle Eigenschaft" der Form nennt, drückt nur als dynamischen Charakter aus, was ich als besonderes Stadium zu isolieren suche. Daß auch die Wirkungsform „funktioniert", und worauf sie hin funktioniert, dürfte jetzt bekannt sein. J o d l s Unterscheidung zwischen direktem und indirektem Ausdruck vermag sich von dem Kunstschein nicht loszumachen. Der indirekte Ausdruck zielt auf „gewisse seelische Vorgänge oder Zustände" (Ästh. d. bild. Künste. 2. A. S. 253). „Zum direkten Ausdruck gehört alles, was der Künstler unmittelbar gibt. Farben, Formen, Töne und die Kombinationen dieser Elemente". (250.) Diese „Kombinationen" nun sind das Bedenkliche an der scheinbar mit C o r n e l i u s übereinstimmenden Klassifizierung. Denn bald darauf (253) werden uns als Mittel des direkten Ausdrucks „die Gebärde, die Bewegung, das Mienenspiel, die Gesichtszüge, die Behandlung des Haares die Gewandung" genannt. Man sieht, die Verwirrung ist heillos. Bei W i t a s e k finden wir das Ausdrucksvolle dem Stimmungsvollen gleichgesetzt; er scheidet die Gestalt als solche von der ausdrucksvollen Gestalt. Die Vorherrschaft des Schönheitsbegriffes und die Unklarheit über das Wesen von Stimmung führen auch hier abseits. Bei allen diesen Betrachtungen kommt lediglich der allgemeine Maßstab für die Steigerung der illusionistischen Wirkung in Betracht. Der grundsätzliche Unterschied zwischen ästhetischem und außer- oder vorästhetischem Akt wird hierbei gar nicht gestreift, und es bleibt dem subjektiven Ermessen überlassen, auch dort von einem ästhetischen Verhalten zu sprechen, wo ein im höchsten Maße naiv-realistisches Produkt der Naturnachahmung durch theatralische Geste Einheit illusionistischer Gestaltung und sentimentalen Ausdrucks vermittelt. „Ausdruck" im Sinne von originärem Gefühlsausdruck genommen, ist nicht identisch mit Stimmungsausdruck, steht ihm vielmehr als eine gänzlich inkommensurable Größe gegenüber.

unzweifelhaft festgestellten Identität nimmt es Wunder, wenn sich bei Cohn die Äußerungen finden: „Der Ausdruck sucht die ihm adäquate Gestaltung" (128), wenn von „überwiegendem Ausdruck" und „überwiegender Gestaltung" gesprochen wird, wenn sogar aus dem Prävalenzgedanken die wichtigsten Grundtypen abgeleitet werden, und die Einstimmigkeit beider Begriffe als ästhetische Forderung, als Ideal hingestellt wird, dessen Erfüllung als Zusammensein also auch in Frage gestellt sein kann. Deutlich geht aus diesem Widerstreit bei Cohn hervor, daß hier im Begriff der Form jene beiden Erscheinungsweisen miteinander vermengt werden, die wir als Daseinsform und Wirkungsform voneinander scheiden. Bilder, in denen mit der (illusionistischen) Daseinsform eine an das Gefühl appellierende Gebärde „gezeigt" wird, gibt es die schwere Menge, Gedichte mit starker Gebärdenschilderung desgleichen. Die innere Form der Gestaltung ist von dieser Gebärdenmitteilung so unabhängig, daß sie zum wenigsten die Art der Mitteilung bestimmt, nicht von ihr bestimmt wird.

Eine wichtige Frage, auf die ebenfalls hier nur hingedeutet werden soll, betrifft das Problem künstlerischer Ökonomie, wie die Gewichtsverhältnisse zwischen gefühlsbeschwertem Inhalt und stimmungserfüllender Form ausgewählt werden sollen. Allgemein kann hier gesagt werden: Je mehr auf den einleitenden Gefühlsausdruck hingewiesen wird, je mehr also der genuß-ästhetische Bequemlichkeitsstandpunkt des Betrachtenden unterstützt wird, um so mehr wird sich die dargestellte Form der Wirklichkeitsillusion nähern, um so schwieriger wird also die Einleitung des eigentlichen ästhetischen Aktes gemacht. Infolgedessen wiegt sich der Betrachtende in dem Glauben, das Werk ästhetisch erlebt zu haben, während er in Wirklichkeit weit entfernt davon ist. Die gewöhnliche Ästhetik, die den eigentlichen ästhetischen Akt ganz übersieht, und sich in ihren Einfühlungstheorien ausschließlich mit dem Vorstadium beschäftigt, glaubt denn auch gewöhnlich die Form dem Ausdruck unterordnen zu müssen. So sagt Lipps[1]) : „Das Sinnliche ist gar nichts für sich. Es kommt nur in Betracht, oder wirkt innerhalb der ästhetischen Betrachtung nur als Träger". Er spricht von einer monarchischen Unterordnung der Form unter den Inhalt. Daß solche Auffassung nur die genußästhetische Einstellung vor dem Kunstwerk betrifft, haben wir mehrfach gezeigt. So lange es sich um die Vermittlung des Gefühlserlebnisses und um die Auflockerung des Stimmunghaften handelt, steht die Form allerdings zurück. Im eigentlichen ästhetischen Stadium aber, wo die Stimmung zur Gestaltung gebracht werden soll, übernimmt die Form die eigentliche Wegleitung, allerdings jetzt in einer umgewandelten Weise. Je mehr nun andrerseits durch das unvermittelte Hervorkehren der intentionalen Wirkungsform das einleitende Gefühlserlebnis neutralisiert erscheint, desto geringer wird die Aussicht auf allgemeine Mitteilbarkeit. Hier erlangt somit die Forderung nach einer harmonischen Auswirkung des Bedeutungswandels ihre tiefe Bedeutung. Vor futuristischen Werken kann von einer Drehung der Bildinvariante nicht gesprochen werden, weil infolge der Vernichtung des empirischen Gestaltungskom-

---

[1]) Haymschrift. 1902. S. 372.

plexes auch die einleitende Gefühlsgegenständlichkeit beseitigt erscheint und damit der Charakter der Mitteilbarkeit von stimmunghafter Intentionalität ausgelöscht ist.

Wie der Künstler in jedem einzelnen Fall das Maßverständnis zwischen Form und Inhalt zu wählen hat, hängt einmal von seiner Gestaltungskraft ab, zum andern Teil aber auch von der Stimmungszone, die er gestalten will. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß bei jedem echten Kunstwerk nach einem Illusionsminimum gestrebt werden muß, wodurch wohl die einleitende Stimmungsarbeit beträchtlich vergrößert wird, dafür sich aber hinterher die Aktivität um so ungehemmter entfalten kann.

Ich möchte nicht unerwähnt lassen, daß auch Schmarsow in seiner bedeutsamen Untersuchung über die Analogien zwischen der inneren Form von Boticellis Dante-Illustrationen mit der Dichtung selbst von einem Bedeutungswandel spricht, „der sich mit dem Ornament vollzieht, so wie es selbst zur Naturnachahmung übergeht“[1]). In weiterem Sinne gefaßt, sofern das Ornament eben durch das Funktionelle in sich ästhetisch wirkt, läßt sich jedes vollkommene Gestaltungsgesetz einer Bildform als organisch entwickeltes Ornament betrachten und auf bestimmte Grundgesetze des Ornamentalen zurückführen. Wichtig ist auch der Hinweis auf das Wechselspiel zwischen ornamentaler Form und Ausdrucksform und auf die zwischen beiden Formen bestehende Polarität in einem Bilde. Nun führt Schmarsow bekanntlich die Wirkung aller Architektonik und Ornamentik auf Bewegungsvorstellungen zurück,[2]) ein Standpunkt, der meinen Ausführungen zu fern steht, als daß ich hier anknüpfen könnte. Ich möchte die Polarität zwischen beiden Formen auch nicht in dem Sinne erklären, daß ich die Ausdrucksform als vom unbewußt Seelischen bestimmt erscheinen lasse, während das Ornament erst auftritt, „wenn die seelische Kraft versiegt“.[3]) Vielmehr möchte ich die hochbedeutsame Polarität in dem Sinne meiner Darlegungen erklären, daß in jedem Bilde ein gewisses Minimum von empirischer Ausdrucksform vorhanden sein muß, um den ästhetischen Prozeß einzuleiten. Aufgabe der Synthese ist es dann, in organischem Übergang zu einem immer stärker ausgeprägten Lineament das Auge von der Wirklichkeitsillusion abzuziehen und damit dem Bewußtsein zur Fundierung des Stimmungsgehaltes zu verhelfen. In dem Beispiel von Boticellis Magnificat habe ich darauf hingedeutet. In der mittelalterlichen Kunst hat man es verstanden, die Oberfläche glänzender Stoffe, kostbarer Stickereien, das Marmorgeäder überlegt benutzter Architekturstücke,[4]) die Quaderung der Fußböden selbst unter entschiedener Vernachlässigung perspektivischer Rücksichten, ohne die

[1]) Ztschrft. f. Ästh. XVII. 2. H. S. 145. Er weist etwa auf die Wasserwellen in einem Bilde hin, die „gezeichnet rein lineare Musterung des Grundes bleiben“ könnten.

[2]) Vgl. hierzu Karl Gneisse. Bewegung als Merkmal des Schönen bei Schiller und bei neueren Ästhetikern. Ztschrft. f. Ästh. Bd. XI. S. 321—360.

[3]) Ehlotzky in seinem Beitrag zu dem eben genannten Aufsatz von Schmarsow.

[4]) cf. O. Stiehl. Der Weg zum Kunstverständnis. 1921. S. 230.

Absicht illusionistischer Täuschung rein zur kompositionellen Verwertung des Lineaments auszunutzen.

Besonders lehrreich in dieser Hinsicht sind die Blätter der Dürerschen Holzschnitt-Apokalypse. Wir sehen etwa in dem Blatte „Michaels Kampf mit dem Drachen" ein Musterbeispiel für die Entwicklung des ästhetischen Prozesses. In dem einleitenden Akt der ersten Flächenaufteilung wendet sich das Auge zunächst von dem unruhig Bewegten, Wildornamentalen instinktiv ab und sucht in der hellen, leichterkennbaren, klardurchkonstruierten unteren Landschaft einen bequemen Stützpunkt für das illusionistische Eindringen. Mit wenigen lapidaren Zügen wird der Blick in die lichte Weite einer seelenvollen ruhigen Landschaft hinausgeführt, einer Landschaft, die der Gottesfriede in Baum und Strauch wie ein paradiesischer Odem durchzieht. Wir sehen reine Stimmungsgegenständlichkeit, mit einigen wenigen Strichen unzweideutig vor uns hingestellt. Doch gleichzeitig meldet sich der eigentümliche Dualismus der Flächenaufteilung an und führt zu einer beklemmenden Kontrastspannung. Die Landschaft ist zu über zwei Dritteln des Blattes von einer dunklen, gestalt- und ungestaltgeschwängerten Masse überlagert. Dumpfes, ekles Gekröse, darmartiges, wüstes Geschlinge zuckt und wirbelt aus der Höhe nieder. Vor der reinen Lichtatmosphäre der irdischen Landschaft zurückweichend, ruft der dunkle Teil einen schweren über dem Raum liegenden Nebel hervor. In dieser objektiven Einstellung durchlebt unsere Phantasie dann die Einzelheiten des Kampfes und wird von den Vibrationen der dramatischen Exposition tief innerlich durchschauert. Eine gemütvoll-beschauliche, auf höchste Einfühlung gerichtete hermeneutische Bildbeschreibung alten Stiles würde nun ein Langes und Breites von den satanischen Spukgestalten, von der landsknechtartigen Wucht der Schwertstreiche, vielleicht auch ein Weniges von dem an Dürers Jungenkopf erinnernden Engelangesicht plaudern. Das sind singuläre Belanglosigkeiten, unterstützende Stimmungsmomente, die der Gefühlsbreite zugute kommen, aber nichts mit der Gefühlsbestimmtheit zu tun haben. Sie dienen der Analyse des emotionalen Problems, noch nicht der Synthese des intensiven Zusammenhangs. Haben wir durch solche optische Wegleitung die Stimmungshöhe erklommen, deren Gestaltung in Frage steht, so werden wir uns leicht von dem Rhythmus der Linienkomposition erfüllen lassen. Es ist ein dröhnender Gesang von den Satansgewalten der Welt, ist Beethovens Schicksalssymphonie ins Graphische übertragen. Hier wie dort setzt das Thema Allegro con brio ein: der Rhythmus des Flügelmotives beherrscht mit dem Fortissimo seiner Linienschar die Komposition und zieht sich in immer neuen Abwandlungen durch den ganzen oberen Teil hindurch. Als unheimlicher Gegenpol zu diesem linearen Thema, das sich mit Unerbittlichkeit tiefer und tiefer senkt, wirbelt zwischendurch die Kräusellinie der Wolkensäume, die mit gleicher Ausdauer dem ersten Thema immer von neuem Widerpart leistet, hier und da in einem Scherzo von Engellocken eine angenehme Ironisierung erfährt und schließlich in dem Wirrwarr grätiger Fledermausarme seinen Höhepunkt und seine Selbstauflösung findet. Wie ein erhabenes Adagio steht mitten in dem übermächtigen Konzert der Faltenwurf Michaels mit seinem einfachen

Zickzack-Motiv. Der Schlußsatz führt mit der horizontalen Lagerung der Linien der Landschaft die friedvolle Entspannung herbei.[1])

[1]) Auch heute scheint in kunstwissenschaftlichen Untersuchungen noch immer die Tendenz zum geruhsamen Beschreiben des Singulär-Gegenständlichen, der Einzelheiten des bildhaften Vorganges zu bestehen, wodurch man dahin geführt wird, Belanglosigkeiten in den Blickpunkt des Interesses zu rücken, die den ästhetischen Wert des Werkes überhaupt nicht berühren. Als besonderer Vorzug der Dürerschen Apokalypse wird von Hans Kauffmann (Albrecht Dürers Rhythmische Kunst. Lpzg. 1924. S. 9—26) die Kunst des „zyklischen Ablaufes der Handlung" gepriesen, wodurch das alte Problem, das Nacheinander eines zeitlichen Ablaufs im Nebeneinander des Bildraums wiederzugeben, besonders glücklich und original gelöst sei. Dadurch also, daß der zu schildernde Vorgang in einen Zyklus verschiedener Stadien zerlegt werde, wobei eine der Handlung zugrunde liegende Gebärde durch „eine ununterbrochene Metamorphose der Gestalten" variiert werde (Kleidung der Nackten. Apokal. B. 65. Das schlagende Schwert der vier Würgeengel. Apokal. B. 69. Marter der zehntausend Christen, Wien), habe sich Dürer eine besondere Stilform geschaffen. Kann nun in dieser Beziehung bei Dürer wirklich von einem originalen „Stil" gesprochen werden? Das Problem der Erzählung in der darstellenden Kunst zeigt drei Stadien. Der erste ließe sich als Iteration der Person im gleichen Bildraum, das zweite als Iteration des Motivs, das dritte als Hervorhebung des „fruchtbaren Augenblicks" bezeichnen. Darstellungen derselben Person in verschiedenen Handlungen finden wir bereits in den antiken Odysseelandschaften vom Esquilin. Bei den Niederländern, bei Memling, bei Boticelli und Signorelli wird das Verfahren unbedenklich angewendet. Was nun das zweite Stadium: die Iteration des Motivs betrifft, so zeigt ein oberflächlicher Blick auf die Schöpfungen der Frührenaissance, wie technisch vollendet bereits in dieser Richtung vor Dürer gearbeitet wurde. Ich nenne etwa Luca Signorellis Fresken zu Orvieto, besonders die Verdammten und die Auferstehung des Fleisches; Ercole de Robertis Mannalese der Israeliten, Matteo di Giovannis Bethlehemitischen Kindermord, Antonio Pollaiuolos Martyrium des hl. Sebastian, Hugo van der Goes' Anbetung der Hirten. Kauffmanns Schilderung des zyklischen Ablaufes in der Marter der Zehntausend läßt sich ohne weiteres auf Signorellis Fresken übertragen, und bei Pollaiuolo ist der Zyklus der Bewegungsstadien in der „Metamorphose der Gestalten" fast von kinematographischer Wirkung. Bei van der Goes endlich sehen wir durch raffinierte Stadiendarstellung die Hirten dem Wunder zueilen. An solchen technischen Fertigkeiten gemessen könnte die Leistung Dürers nur als zweitrangig bewertet werden. Man soll doch nicht meinen, daß dem Meister der Holzschnitt-Apokalypse an der technischen Steigerung der Bewegungsillusion allein lag, daß der Ausdruck seelischer Stimmung allein durch die bildhafte Geste bestimmt würde: man soll vielmehr im Auge behalten, daß das lineare Gestaltungsgesetz in seiner flächenhaften, unbildlichen Ganzheit der alleinige Träger der Stimmung ist, daß also bei einer Hermeneutik der Gebärden mindestens ebenso sehr nach den von dieser Seite her auftretenden bestimmenden Koeffizienten gesucht werden muß, wie nach denjenigen des vermeinten Erfahrungskomplexes.

In noch höherem Maße bedenklich erscheint uns das Unternehmen Kauffmanns, aus der Periodisierung der identischen Aktion, aus der Rhythmisierung eines rein äußerlichen Bewegungsvorganges ein Stilprinzip herleiten zu wollen. Nur wer rein naturalistisch an das Problem herantritt, kann von einem „unentschiedenen Tänzeln der Spätgotiker" sprechen und übersieht, daß hier eine sehr entschiedene schöpferische Formung von Gegebenheit durch das ornamentale Gesetz vorliegt. Wie kann man etwa die Körperhaltung des an die Säule gebundenen Christus in der Geißelung der Kupferstichpassion als Bewegungsaktion auffassen, die von dem Schergen links aufgenommen wird, um hierdurch die Illusion räumlicher Bewegung vollständig zu machen? Der Rhythmus ist da, aber er ist nicht aus den Gründen einer kinetischen Aktion zu erklären, sondern aus dem gotisch-germanischen Schwingungserlebnis der objektiv ganz unmotivierten Kurve. Eins ist allerdings sicher: in der gestochenen Passion machen sich die Folgen des Italien-Erlebnisses, das Schwanken zwischen proportionierter Gegenständlichkeit und gotischer Stimmung zum Teil peinlich bemerkbar, und das Geißelungsblatt dieser Folge bleibt in der Gestaltung von

4. Der ästhetische Zustand im schöpferischen Subjekt.

Das Wesen der ästhetischen Aktivität ist bisher in ihrer reproduzierenden Art beim Betrachtenden erörtert worden. Zu eindringendem Verständnis gelangen wir, wenn wir sie bei ihrer ursprünglichen Schöpfungstat belauschen. Selbstverständlich liegt uns hier fern, eine eindringende Analyse des künstlerischen Schaffens zu geben, und zu einem in fast unübersehbarer Breite vorliegenden und gewissenhaft bearbeiteten Material neuen Stoff heranzutragen. Wir trügen überhaupt Bedenken, mit einem in so hohem Maße der psychologischen Beschreibung unterworfenen Gebiet, wie es das Problem des künstlerischen Schaffenvorganges ist, unsere Darstellung zu belasten, wenn wir nicht hoffen könnten, durch eine kurze Einsichtnahme neue Rechtfertigungen und Bestätigungen für unsere Ansicht zu erhalten.

Wir wenden uns deshalb den „Stadien" des künstlerischen Schaffens zu,[1]) welche zuerst Fr. Th. Vischer mit großer Feinheit beschrieben[2]) und Ed. v. Hartmann in eine fünffache Gliederung gebracht hat.[3]) Allgemein wird die Stimmung als das Primäre und Grundlegende des ganzen Vorganges angenommen. Das schöpferische Subjekt vermag sich durch freitätige Steigerung seiner Erlebnisintensität in einen Zustand zu versetzen, in dem es, ohne eigentlich zunächst produzierend zu sein, sich des seine Seele durchflutenden Kräftestromes gegenwärtig wird. „Das künstlerische Bewußtsein", sagt Volkelt,[4]) „ist von gestalt- und

---

Stimmung und in der Verschmelzung dieser Stimmung mit dem Ganzen des flächenhaften Lineaments weit hinter Schongauers gestochener Geißelung zurück. Hier bleibt die Bewegung nicht bloß auf den Rhythmus der Gliedmaßen beschränkt, sondern der lineare Duktus bestimmt die Gebärdensprache. Nicht die Gebärde, die satanische Geste, sondern die reine Linie stellt sich in den Vordergrund. Die Linie bebt, flucht, zittert und seufzt; und nur durch die Linie gelangen wir zur symphonischen Auflösung der Qual, wenn wir das Gesetz ihrer Formung erschauen und sinngemäß erleben.

Durch solche Bemerkungen sollen die Verdienste der Untersuchungen Kauffmanns nicht herabgesetzt werden (cf. S. 415). Daß Dürers „Grundgesetz der Vergleichung im Ungleichen" auch im funktionalen Aufbau des geformten Materials als solchen zum Ausdruck gelangt, ist von Kauffmann an dem Kolorismus des Landauer Altars (Allerheiligenbild, Wien) trefflich erörtert worden (a. a. O. S. 134 ff.). Mußte indessen Dürer hierzu erst von Bellini, Carpaccio, Cima und Catena lernen? Ich verweise besonders auf die wundersame Farbenrhythmik in den Bildern der Niederländer, Pleydenwurffs, Michel Wolgemuts, Grünewalds und Zeitbloms. Unzweifelhaft ist eine gewisse Lautheit der Geste und theatralische Buntheit in diesem Bilde, das nach Thausing „die letzte deutsche Verherrlichung des einen ungeteilten, römisch-katholischen Kirchensystems vor der Reformation" darstellt, auf Rechnung des venezianischen Einflusses zu setzen. Das aber war etwas, was es für Dürer zu überwinden galt und überwunden worden ist. Aber selbst hier dominiert die Idee der ornamentalen Aufteilung des Bildganzen, so daß man nicht sagen darf, daß Koloristik und Kontur dem Gruppenaufbau dienstbar gemacht sind, sondern daß vielmehr der Rhythmus der Gruppen in der linearen Rhythmik von Farbe und Kontur fundiert ist.

[1]) cf. E. Utitz. Grundlegung. T. II. S. 256.

[2]) Ästhetik. II. S. 409 ff.

[3]) Grundriß der Ästhetik. 1909. S. 174 ff. Vgl. die feinsinnigen Betrachtungen von Volkelt. Ästh. III. S. 256 ff. u. Dessoir. Ästh. u. a. K. 2. A. S. 171 ff.

[4]) Ästhetik. III. S. 259.

gegenstandsloser Stimmung beherrscht." Volkelt verweist hierbei auf Schillers Äußerung, der dieses Primäre als „eine gewisse musikalische Gemütsstimmung" bezeichnet, die „ohne bestimmten und klaren Gegenstand" ist. Mit trefflichen Worten beschreibt Vischer dieses völlige „Zurücktreten vom Objekt", das Aufgehen in das eigene Selbst, in dem das Objekt flüssig wird „wie Erz im Schmelzofen", das „durch alle Nerven zitternde Gefühl einer unnennbaren Erhöhung, deren Grund und Gegenstand man zunächst nicht zu sagen weiß, die Alles ringsumher in einem unbekannten und doch so bekannten neuen Lichte leuchten sieht und doch nichts Einzelnes mehr erfaßt, sondern nur tief in sich selig ist".

So durchaus wir nun in der Anerkennung der Stimmung als des absolut primären Elementes mit den früheren Darstellungen übereinstimmen, so sehr weichen wir hinsichtlich der Auffassung ihres Wesens und ihrer Bedeutung für den Gesamtakt von jenen ab. Während es sich nämlich für uns durchaus um das Stimmungserlebnis als solches handelt, bleibt die psychologische Behandlung lediglich bei einer Schilderung der zuständlichen Empfindungen stehen, die das Eintreten des Stimmungserlebnisses signalisieren und in reflektorischen Reaktionen den Gestaltungstrieb auslösen. In kennzeichnender Weise spricht Volkelt von der Schaffensstimmung, wodurch offenbar auf die die Stimmung begleitenden Gemeinempfindungen hingedeutet wird. Es ist also der Folgezustand des Erlebnisses, die θεία μανία, die als eine Art von Geburtswehen „als im höchsten Grade drangvoll gefühlt" wird. Indem man nun aber lediglich auf die psychologischen Äußerungen dieses Zustandes achtet, verdeckt man völlig das in dem Primären liegende eigentliche Problem, denkt sich den hinterher einsetzenden Prozeß der Gestaltung an etwas Objektivem als ein „Losseinwollen" von jenem Zustande, so daß die Stimmung hierdurch zu absoluter ästhetischer Belanglosigkeit herabgedrückt wird.[1])

Wir würden also nicht einzusehen vermögen, was und wozu überhaupt gestaltet werden soll, wenn wir nicht anerkennen wollten, daß im Erleben von Stimmung noch etwas mehr enthalten ist als jene allerdings allein deskriptiv angebbaren Spannungsgefühle, deren Vorhandensein schon Grund genug ist, nach einer in noch höherem Maße primären Verursachung zu suchen. Wir teilen mit Utitz die Ansicht, daß eine solche Stadienerkenntnis, wie wir sie bei Hartmann fanden, den „Kern der Persönlichkeit" nicht berühre (Hartmann glaubt, die „produktive Stimmung" lediglich durch Beschreibung der pathologischen Begleitumstände beim Schaffen hinreichend charakterisiert zu haben. (Phil. d. Schönen. S. 514 ff.)), aber wir sind der Meinung, daß im künstlerischen Schaffen primäre strukturelle Stadien aufweisbar sind, die mit dem Ganzen der Individuation in enger funktioneller Beziehung stehen.

Mag sich also auch das Wesen von Stimmung der Beschreibung aus dem Grunde entziehen, weil es ohne Wahrnehmungsqualität auftritt, so äußert es sich jedenfalls als ein eigentümliches, individuell abgetöntes „Darinsein" unseres Ichbewußtseins. Und was sich als Spannungsgefühl

[1]) Utitz. Grundlegung. II. S. 256.

von ihm abhebt, was sich bei dem einen als Lust-, bei dem andern als Unlustgefühl bemerkbar macht, sind psychische Anzeichen, die je nach der Individualität des Künstlers einmal die Freude über das Erfülltsein von Stimmung oder aber die Unruhe über das noch gegenstandslose, noch nicht gestaltete und noch nicht mit Evidenz erschaute Wesen dieser Stimmung betreffen.

Wir setzen also das primäre Stadium des Stimmungserlebnisses erst dadurch in seine Rechte als richtunggebendes, wertschöpferisches Prinzip ein, daß wir den Sinn von Gestaltung nicht auf ein irgendwie ihm beziehungslos gegenüberstehendes Objektives beziehen, sondern den schöpferischen Akt als Gestaltung dieses Erlebnisses auffassen. Immer wieder sei darauf hingewiesen, daß diese Art von Gestaltung unmittelbar nicht identisch ist mit der originären Gefühlsgestaltung im Gegenständlichen, wobei ästhetische Deskription gewöhnlich stehen bleibt. Denn was gestaltet werden soll, dringt aus dem Innern der Seele heraus und hat mit originärer Gefühlstendenz gar nichts zu tun. Was bei dieser Auffassung von der Stimmung in der Form eines Spannungsgefühles übrig bleibt, besteht in psychologischen Besonderheiten, die als Kuriosa nebenbei und ohne genetischen Zusammenhang aufgereiht werden.

Ein Haben von Zonenzuständlichkeit und zugleich ein Verlangen nach noematischer Erfüllung, ein Sein und Doch-nicht-sein, ein Gefühl absoluter Beziehungslosigkeit zu Gegenständlichem drängt zum zweiten Stadium: dem Versuch einer ersten Gestaltgebung in der künstlerischen Konzeption. Jetzt handelt es sich um ein keimhaftes Einsetzen von Formschauung. Die ganze Tätigkeit — man möchte Bedenken tragen, sie überhaupt so zu bezeichnen — „geht rein im Gebiete der Form vor sich",[1]) von einem Gehalt im Sinne originärer Gefühlszuwendung ist überhaupt noch nicht die Rede. Das also, was sich überhaupt erst in seiner Bindung mit konkreter Gegebenheit bewähren und noematisch rechtfertigen läßt, meldet sich dem Genius in schöpferischer Vision an.

Dieses erstmalige Schauen von Form, das noch nichts und streng genommen überhaupt nie etwas mit empirischer Formung zu tun hat, ist der noematische Urkeim, um den sich zonenhaftes Stimmungsbewußtsein lagert, und aus dem die ersten Wurzeln gegenständlicher Gefühle sprießen sollen. Was sich dem ästhetisch Betrachtenden als letzter und wertvoller Ertrag des Aktes darbietet, die innere Form des Werkes, dem Künstler erscheint sie, wenn auch nur schattenhaft, als das Erste. „Ein Gemälde", sagt Hippolyte Taine, „ist eine farbige Oberfläche, auf welcher die mannigfachen Töne und mannigfachen Helligkeitsgrade nach einer gewissen Wahl verbreitet sind; das ist sein innerstes Wesen; mögen diese Töne und diese Helligkeitsgrade immer Gestalten, Stofffalten oder Baumwerke formen, das ist eine spätere Eigenschaft an ihnen, welche ihre ursprüngliche Eigenschaft verhindert, ihre volle Bedeutung und alle ihre Rechte zu haben"[2]). Wir dürfen dieses Prius des auftauchenden Farb-, Linien- oder Ton-Rhythmus natürlich nun nicht wieder im Fiedlerschen Sinne von einfacher Anschauungsnotwendigkeit auffassen, sondern müssen daran festhalten, daß es sich bei

[1]) Vischer. Ästhetik. II. S. 412.
[2]) Philosophie der Kunst. Übers. v. E. Hardt. Jena. 1922. S. 498.

dem Ergreifen von rhythmischer Form um den ersten Versuch von Stimmungsbindung und Gefühlsvergegenständlichung handelt. Nur dann verstehen wir mit Hermann Uhde-Bernays,[1]) wie bei Spitzweg „gleichsam von einer malerischen Urzelle aus, in der gleichzeitig der Hauptakzent des malerischen Gedankens eingekapselt ist, das Farbenleben des Spitzwegschen Bildes herausentwickelt wird"; nur dann verstehen wir, was Paul Westheim[2]) von Lehmbrucks „Knieender" schreibt: „die groß und feierlich wie Bachsche Fuge ausladende Linie ist das Element, aus dem heraus hier konzipiert wird".

So meldet sich zugleich mit dem Auftauchen von Zonengefühl die Erfüllung im gesetzmäßigen Ganzheitserleben an. Um indessen von einer noematischen Korrelation und Verknüpftheit reden zu können, bleibt dem schöpferischen Individuum noch vieles überlassen. Denn Synthesis, wenn sie wirklich zur monothetischen Bindung des Anschauungskeimes an die erlebte Zone führen soll, muß sich innerhalb eines pluralen Gegenstandsbewußtseins bewähren. Sie muß es schon aus dem Grunde, damit über die rein immanente Angelegenheit subjektiver Funktionsbetätigung hinaus die Frage der Mitteilbarkeit erledigt wird.

Was nun im dritten Stadium anhebt, ist ein Im-Auge-Behalten von noematischer Urschau, ein einstweiliges Absetzen und Unterbrechen von Ganzheitsbindung. Zwei Hauptrichtungen heben sich ab, um sich innig zu verflechten und in der Auswahl eines Konkretums zu verschmelzen. Aus der schwebenden Stimmungszone gilt es, gegenständliche Gefühle zu lockern, aus der aufdämmernden rhythmischen Urform ihnen korrespondierende formverwandte Objekte zu suchen, die sich mit jenen zusammen zu konkreter Gefühlsgegenständlichkeit vereinigen.[3]) Was sich jetzt als thematische Stoffauswahl und immer stärker hervortretende Bestimmtheit der Zuordnung von Gefühls- und Gegenstandskonkretion geltend macht, was — immer im Hinblick auf das urzellenhafte Erleben von Stimmungsgestaltung — sich in weithin ausströmendem Fluß positionaler Phantasieakte im Geiste des Künstlers aufbaut, entspricht in der Hauptsache dem v. Hartmann-Volkeltschen Stadium der „inneren Durchführung". Hier scheint es fast so, als ob der Künstler seine urseelenhafte Mission vergessen habe; die Bande, welche ihn an die visionär auftauchende Urform fesseln sollten, sind gelockert; sein Geist schweift in die Fülle des Sinnlichen hinüber und sucht in objektivierender Gefühls-Singularität den grundlegenden Gestaltungsgedanken zurückzudrängen. Aber das „Spielen mit Phantasiebildern" erschöpft keineswegs die Aufgabe künstlerischen Schaffens;[4]) immer gilt es, das Phantasierte auf das im primären Stadium Erschaute zurückzube-

---

[1]) Carl Spitzweg. 8. A. München. S. 58.
[2]) Wilhelm Lehmbruck. Potsd., Berl. S. 36.
[3]) Wie die Urform der malerischen Skizze, so wächst auch im poetischen Schaffen der Rhythmus des Verses aus der dichterischen Konzeption des Stoffes heraus. „Goethes Vers", sagt Gundolf (Shakespeare und der deutsche Geist. Berl. 1911. S. 312), „kam aus seiner eigensten Seelennot." „Egmont drängt von selber zum Vers." Bei Shakespeare sehen wir, daß der Rhythmus „selbst die Bilder hervortreibt und durch Bilder weitergetrieben wird wie der Strom durch seine eigenen Wellen". S. 240.
[4]) Vgl. hierzu besonders: E. Utitz. Der Künstler. Stuttg. 1925. S. 25 ff.

ziehen und die Möglichkeit seiner Zoneneinordnung zu untersuchen. Wenn wir die Genesis der künstlerischen Phantasie verfolgen, werden wir in allen ihren Stadien ein Schwanken zwischen Bewußtem und Unbewußtem, zwischen triebhaftem, ungebundenem Phantasieschweifen und hellsichtigstem, eindämmendem Gesetzesbewußtsein feststellen können. Ich sage ausdrücklich, daß dieser Trieb zunächst völlig direktionslos ist, daß er sich der Uferlosigkeit des Gestaltens und der Gesichte zunächst blindlings überläßt, nur des begnadeten Augenblicks gewärtig, wo plötzlich aus der Fülle des Geschauten das Urmotivische wieder hervorleuchtet. Dieser Augenblick der schöpferischen Bindung des Gestaltlosen an das bereits im Urstadium keimhaft Gestaltgewordene ist das Stadium des Entwurfes, der Skizze; jenes Stadium, in dem das bisher noch am Konkreten haftende Gefühlserlebnis beginnt, sich innerlich zu konstituieren, und, als schöpferische Dynamis von neuem dem Gegenständlichen zugekehrt, zum zonengeklärten Werterlebnis wird. So schildert auch Gundolf die Bemächtigung des dramatischen Stoffes, die keimhafte Zentrierung im Stoffe, das punktförmige Ausstrahlen von einer Figur aus nach der Analogie eines Erlebnisses (der Cäsarstoff mit dem Analogiezentrum Cäsar für Goethe, mit Brutus für Shakespeare). Was wir das Stadium der Skizze nennen, bezeichnet Gundolf als „Analogiepunkt".[1])

Die Brüder Goncourt, denen es vergönnt war, von Zeit zu Zeit einen Blick in die Schöpferwerkstatt Gavarnis zu werfen, schildern das Herauswachsen des Gestalteten aus der „Tändelei"[2]) des spielenden Stiftes in folgenden Worten (Gavarni, der Mensch und das Werk. Hyperion-Verlag. Bd. II. S. 55): „Nachdem dieser wolkig verworrene Untergrund vorbereitet, zeichnete sein fliegender Stift, ohne daß sich von der künftigen Zeichnung etwas erraten ließ, geometrische Umrisse, vielflächige Figuren und Quadrate hin. Dann wurden die Kreise und Quadrate poliert, sie verloren ihre unbestimmbaren Formen, ihre toten Linien näherten sich menschlichen Gestalten und wuchsen aus dem Nebel, der selbst ein wenig von seiner unbestimmten Wolkenhaftigkeit verlor und mit jedem Bleistiftstrich an Licht, Umriß und Deutlichkeit gewann, zu Schattenrissen von Männern und Frauen heraus." Diese Schilderung bedeutet eine psychologische Einsichtnahme in die Entstehung des Aktes der beginnenden ästhetischen Fundierung. Das Auf-sich-zurückgehen, die absolute Voraussetzungslosigkeit, die Schritt für

---

[1]) Gundolf. Goethe. 1916. S. 309.

[2]) Wir wissen nach dem Vorausgegangenen, was es mit dieser „Tändelei" auf sich hat. Jede Spieltrieb-Theorie muß bei tieferem Eindringen in den Ablauf des produktiven ästhetischen Verhaltens in sich zusammenbrechen. Denn das Primäre ist keineswegs die Inspiration an sich, sondern die Inspiration des zweckmäßigen Gestaltens für etwas in höherem Maße Primäres. Sagt O. Külpe: „dem ästhetischen Wollen mangelt Zweck und Ziel zum Unterschied vom sittlichen Wollen" (Grundlagen der Ästhetik. S. 125), so ist das in keiner Weise berechtigt. Ribots Einteilung der schöpferischen Produktion in einen intellektuellen, affektiven und unbewußten Faktor gibt mechanisch aufgereihte Feststellungen psychologischer Natur. Seine Betrachtungen (besonders über die Inspiration als hauptsächlichstes Element des unbewußten Faktors) sind durch die Häufung von Beispielen lehrreich. Seine Erklärung: „Die ästhetische Schöpfung ist eine verfallene, verarmte Mythologie" (S. 230) ist kläglich (Die Schöpferkraft der Phantasie. Bonn. 1902).

Schritt einer selbstgewählten und im Fluge des Augenblicks erhaschten Begebenheit das Gestaltungsmotiv für etwas aufquellend Seelisches abringt, gibt jenen ersten Ansätzen ihre grundsätzliche Bedeutung; man kann sich den Zug zum Schaffen, wie er die Seele des Künstlers im Zustand der überindividuellen Verschmelzung mit dem Allerleben erfüllt, gar nicht eruptiv genug vorstellen. Werfen wir einen Blick auf die ersten Ansätze jener Aktivität, wie sie uns als unersetzliche Dokumente in den Skizzen großer Künstler vorliegen, so werden wir von der Wucht des Schöpferdranges aufs tiefste ergriffen. Die Handzeichnungen Rafaels und Michel Angelos, die Silberstiftlinien Dürers und die visionären Niederschriften Rembrandts strahlen gleich Naturkräften unversiegbare Energien aus. Wenn irgendwo, so läßt sich die Genesis des Gestaltungsgesetzes bei den Meistern synthesischer Kunst, den Japanern, beobachten. Die verdienstvolle Arbeit F. E. Löwensteins (Die Handzeichnungen der japanischen Holzschnittmeister in: Ostasiatische Graphik ed. Kurth. Bd. II. 1922) gibt eine Vorstellung hiervon. Man lese hier besonders über die Schaffensweise Kuniyoshis nach (S. 35), um eine Vorstellung von der ästhetischen Bedeutung der Bildfunktion zu erhalten. Man halte nur etwa eine Studie Fra Bartolomeos, des wohlbedachtsamen Bildarchitekten, gegen eine Handzeichnung Luca Signorellis, und man wird mit einem Schlage erkennen, daß die erste ein Produkt bewußter Tätigkeit, überlegter verstandesmäßiger Komposition ist, während in der anderen mit jedem Strich der Urquell der metaphysichen Vibration des Ichs offenbar wird. Halten wir an dem Grundsatz fest, daß künstlerisches Schaffen den Sinn hat, für eine metaphysische Evolution in unserem Innern einen adäquaten gesetzmäßigen Ausdruck im Äußern zu schaffen, so wird man zugeben, daß in solcben Skizzen der großen Meister im Prinzip bereits alles das geleistet ist, was für ein Kunstwerk überhaupt gefordert werden kann, daß die Synthese zwischen Stimmungsquotienten und gesetzmäßiger Form restlos vollzogen ist.

Es liegt mir hier nicht an einer psychologischen Durchdringung des ungeheuren Problems, wie sich entsprechend den verschiedenen Künstlerindividualitäten das wechselseitige phantasiebeladene Ausschwärmen und das formbewußte Wiedereinholen und Durchstreichen im einzelnen vollzieht. Auch der Umstand, daß die „im Griff" gehaltene Gestaltungstendenz gegenüber der Positionalität des Phantasierten von veränderlicher Stärke ist, daß sie besonders dort beinahe neutralisiert erscheint, wo an Stelle flutenden Fabulierens Vergangenheits- und Gegenwartserlebnisse mit dem Anspruch auf Daseinsthesis auftreten, sei nur nebenbei erwähnt. Daß eine noch so geschickte Abschrift der Natur noch lange kein Kunstwerk ist, daß die schlichte Wiedergabe eines Erlebnisses nicht imstande ist, ästhetische Gefühle auszulösen, ist selbstverständlich. Um der Gefahr einer solchen Abschrift zu begegnen, haben Cornelius und Marées, Lecoq de Boisbeaudran, Legros und Strang das Skizzenbuch verpönt, damit von der empirischen Daseinsform nur das Wesentliche im Gedächtnis haften bleibe und der schöpferischen Synthese nutzbar gemacht werde. Das war eine wohlgemeinte Vorsichtsmaßregel, die von tiefem Verständnis für die Aufgabe der

Kunst zeugt, die indessen mehr von pädagogischem als von theoretischem Wert ist. Die Erkenntnis, daß das Objekt nur als stimmungsintonierender Faktor in Betracht kommt, daß es in seiner empirischen Gegebenheit zunächst in das Nichts des Unterbewußtseins versinken muß, um als Gegenstand des Kunstwerkes erhöhte Realität zu bekommen, ist das Wertvolle an der Regel. Aber die Größe des künstlerischen Schaffens zeigt sich gerade in der Unmittelbarkeit und Unbeirrbarkeit der Intuition, die mit genialem Griff an die Daseinsform das Gestaltungsgesetz heranträgt. Von Dürer ist eine Reihe unzweifelhaft vor dem Modell entstandener Zeichnungen auf uns gekommen; ich denke etwa an den Greisenkopf (Lippmann 568), bei dem der urkundliche Nachweis des Modells auf dem Blatte selbst zu finden ist, an die Apostelköpfe für den Helleraltar (L. 21 u. 510) und an das ergreifende Bildnis seiner Mutter (L. 40). Alles das sind unmittelbar vor der Natur niedergeschriebene Dokumente von so eindringlich stimmungsbeherrschter Linienenergetik, daß sie gleich Basalten aus dem Gewoge kunstgeschichtlichen Stoffes emporragen. Wie kolossal, wie übermenschlich die Helleraltar-Stimmung den Meister erfüllt haben muß, und mit welcher Evidenz er die Synthese im einzelnen, scheinbar Nebensächlichen erfaßt hat, zeigen die „männlichen betenden Hände" (L. 507) und die „Füße eines knienden Mannes" (L. 165). Ihre „wurzelartig knolligen Formen", schreibt Wölfflin (A. Dürers Handzeichnungen) haben hier „ein selbständiges Leben und verflechten sich zu einer wundersamen Einheit".

Der ästhetische Wert der Skizze kann nach unserer Auffassung nicht hoch genug veranschlagt werden. Denn hier stehen wir der noematischen Formung von Zonenerleben am nächsten, und die rhythmische Urform tritt uns am unverfälschtesten entgegen. Allerdings wird man ihrer Bedeutung nur dann gerecht, wenn man in ihr nicht bloß eine vorläufige Fixierung und Objektsmodellierung erblickt; denn was uns hier in der Objektivierung entgegentritt, ist in der wunderbarsten Weise auf ein Minimum von Daseinsform und ein Maximum von Wirkungsform angelegt, so daß die Bedingungen für die stimmunghafte Ganzheitsbindung aufs beste erfüllt wären, wenn nicht die Forderung der Mitteilbarkeit über diese erste Leistung hinaus zu neuer bildhafter und phantasiemäßiger Expansion triebe. Es sei nur nebenbei erwähnt, daß der Wert der Skizze als illustrativer Textbegleitung aus den eben angeführten Gründen seine innerste Rechtfertigung erhält, wenn der dem Dichter kongeniale und zonengleich eingestellte Illustrator die innere Form des Werkes im Gebiet des Sichtbaren neu anklingen läßt, während ihm die Mühe der Gefühlsmitteilung durch den Dichter selbst abgenommen worden ist. Ausgeführte Bildbeigaben locken dagegen leicht zu anderen Zonenschichten hin und werden deshalb als künstlerische Anmaßung und Aufdringlichkeit empfunden.

Der nun einsetzende Akt der endgültigen Objektivierung des Werkes ist schon psychologisch durch die durchaus neuartige Weise der künstlerischen Einstellung gekennzeichnet. Dem mühelosen Vagabundieren von Phantasieströmen tritt jetzt eine deutlich auf ein Ziel gerichtete Objektivität gegenüber. Dem göttlichen Wahnsinn ward im

Akt seherischen Schöpfertums das Geschenk urzellenhafter Form zuteil; es war ein aus der überquellenden Fülle von Stimmungstotalität herausdrängendes, seherisches Sichbeziehen von Seelengesetzlichkeit. Von hier bis zu der letzten Stufe künstlerischer Formung ist ein langer, mitunter qualvoller Weg, und als Lohn für errungene Ewigkeitswerte winkt oft eine Märtyrerkrone. Frankreichs genialster Graphiker Charles Meryon erklärte: „Ich muß ja meine Platten so oft zusammenstückeln, daß ich mir eigentlich wie der reinste Kesselflicker vorkomme."[1]) Und doch war gerade dieses Künstlers Schaffen von jeder Pedanterie so weit entfernt, daß ihn seine mit halluzinatorischer Gewalt aufsteigenden Inspirationen ins Irrenhaus von Charenton führten. In ähnlicher Weise vergleicht F. Th. Vischer den nach der letzten Formung ringenden Dichter mit dem „Pflästerer" und weist auf die Manuskripte unserer großen Dichter hin, die häufig „wie ein über und über geflicktes Kleidstück" aussehen (Kleine Beiträge zur Charakteristik Goethes I.).

Ich mache auf die Verschiedenheit der Einstellung in beiden Stadien nicht nur aus psychologischem Interesse aufmerksam, was mich dann etwa bei weiterer Betrachtung dazu verleiten könnte, auf die verschiedenen Grade von schöpferischer Leistungsfähigkeit einzugehen. Nicht das psychologische Problem interessiert hier, sondern die ihm zugrundeliegende transzendentale Frage nach der Einklammerung und Durchstreichung von „Wirklichkeit"; eine Frage also, die, aller subjektiven Zufälligkeit abgewendet, ein Element des ästhetischen Aktes überhaupt darstellt und phänomenologisch zu untersuchen ist.

Mit der Auszeichnung der Form-Erarbeitung als transzendentales Element ist also gleichzeitig die irrige Ansicht erledigt, als fiele dem Künstler allein diese Arbeit zu, und ein Kunstwerk sei um so höher einzuschätzen, je müheloser der Betrachtende sich dem Werke hingeben könne. Nun liegt in dem Nacherleben von Schöpferischem allerdings eine Schwierigkeit, die das Verlangen nach Mühelosigkeit in gewissem Sinne rechtfertigt. Sie liegt vor allem im Richtungsunterschied der Aktivität beim Künstler wie beim Betrachtenden. Für den Künstler ist die Stimmungsnote in gewissem Sinne das Primäre. Dank der Steigerungsfähigkeit seiner Psyche ist jeder Erlebnisinhalt von einer Intensität des Empfindungsgrades begleitet, wie sie der Alltagsmensch nicht kennt. Der rezeptive Geist des Beschauers hat die schwierige Aufgabe, vom Kunstwerk rückwärts zu dem Stimmungsquotienten zu schreiten, den er vielleicht kaum kennt, den er jedenfalls in der Höhe und Reinheit bisher kaum erlebt hat. Der Konflikt zwischen dem künstlerischen Wollen und der Divergenz der Stimmungsfärbung seitens des Betrachtenden ist heute schärfer denn je geworden. Für das Publikum besteht häufig die einzige Wegleitung nur in der von der Synthese nicht ganz aufgesogenen Naturstimmung, den der visuelle Eindruck rein oberflächlich vom Bildwerk übermittelt, und der dann gewöhnlich zu einem falschen Stimmungsquotienten führt, zur Gefühlsdominante wird, von dem man nun rückwärts alles und gerade das Wesentliche kritisiert. Verharrt etwa der Betrachtende vor dem Schwindschen Gemälde „die Rose" in dem

[1]) H. W. Singer. Die moderne Graphik. 1914. S. 32.

Zustand der einfühlenden Akt-Vereinzelung, so belustigt er sich etwa an der skurrilen Erscheinung der Musikanten, nimmt dann — immer in hyletischer Erlebniskonkretion — erinnerungsmäßige Modifikationen vor, indem er, über das Noema der singulären Gegebenheit hinausschweifend, an farbige mittelalterliche Miniaturen denkt; hieran schließt sich etwa in erneuter Bildvergegenwärtigung die Zuwendung auf die Schar anmutiger Jungfrauen, und das Durchleben des durch die beiden Gruppen hervorgerufenen Kontrastgefühles, welches durch den anekdotischen Vorgang der hinabgeworfenen Rose noch eine Steigerung erfährt. Durch die ganze Reihe solcher Aktvollzüge, deren hyletische Motive vom Bilde an uns herangetragen werden, ist nun die Aufgabe, welche der Künstler von uns erwartet, auch noch nicht im entferntesten erledigt; ja, es hat überhaupt noch keine Leistung im eigentlich ästhetischen Sinne stattgefunden. Aus dem Erlebnis schlichter Vergegenwärtigung erheben sich stufenförmig Komplexionen vielfacher Modifikationen; die innere Form des Kunstwerkes verharrt dann lediglich im Zustande eines illusionistischen Motivs und wird als Form überhaupt nicht miterlebt. Alle Erinnerungsnoemen beziehen sich immer von neuem auf konkrete Gefühlserlebnisse: das Bildbewußtsein vagabundiert in konkreten Abstufungen. Der Blick dringt durch die Noemen verschiedenster Art hindurch und das Erlebnis gewinnt einen Charakter, den man etwa als „umschwebende Phantasie" bezeichnen könnte. Dieser Zustand der ästhetischen Indifferenz erklärt sich nach den vorangegangenen Ausführungen dadurch, daß es nicht gelingt oder nach der Art des Objekts nicht gelingen kann, aus der zusammenschließenden Fülle von Gefühls- und Stimmungserlebnissen eine auf ein entsprechendes eindeutiges Stimmungsnoema hinweisende intentionale Fundierung vorzunehmen. Da zur Vollziehung dieser Synthese über die einfache beschauliche Rezeptivität hinaus eine selbständige Aktivität gefordert wird, zu deren Leistung eine gewisse psychische Anspannung und Erziehung nötig ist, so bleibt der weitaus größte Teil des Publikums in dem rezeptiven Stadium stehen und verwechselt Geschmacksurteile über ein totes Objekt mit Aussagen über ein ästhetisches Erlebnis.

Soweit es sich also um die genaue Beschreibung des ästhetischen Werterlebnisses handelt, muß von der psychologischen Schilderung solcher Kunstverhaltungsweisen Abstand genommen werden, bei denen sich das Erlebnis des Kunstwerkes anders denn als psychische Erarbeitung der inneren Form vollzieht. Was es also außerdem noch an Kunstverhaltungsweisen und Typen gibt, nach denen Kunst „genossen" wird, sind psychologische Interessenfragen. Ich erkenne deshalb hinsichtlich des idealen Kunstwerkes und des idealen Betrachtenden weder den Zuschauer- noch den Mitspielerstandpunkt,[1]) sondern lediglich den Mitkünstlerstandpunkt an, mit dem ausdrücklichen Hinzufügen, daß unter dem Künstler nicht etwa auch derjenige zu verstehen sei, der sich beim Hervorbringen seines Werkes bereits auf den Zuschauer- oder Mitspielerstandpunkt eingestellt hat. Zuschauer und Mitspieler stellen nur Grade objektivierender Einfühlungstypen dar, die allerdings in einem

[1]) So R. Müller-Freienfels. Psychologie der Kunst. 1912. I. S. 167ff. cf. E. Utitz. Grundlegung. II. S. 16.

großen Bereiche der Kunstproduktion auf ihre Rechnung kommen, und von einer Kunstwissenschaft, wenn sie durchaus solche Kunstprodukte ihrer Betrachtung für würdig hält, berücksichtigt werden mögen. Mit dem Nacherleben von künstlerischer Aktivität ist natürlich nicht etwa das Sehen auf, oder das Denken an den Künstler gemeint. Solche sich nebenher einstellenden artistisch-literarischen Interessen, welche das Werk noch außerdem mit einer lockeren Stimmungsschicht umlagern, sind für die ideale ästhetische Betrachtung mit derselben Entschiedenheit abzulehnen.[1])

Der Kontakt mit dem Kunstwerk wird vor allem dadurch erschwert, daß der Beschauer zuallererst ihm gegenüber sein Urteilsvermögen in Tätigkeit setzt. Er reflektiert darüber und durchläuft erst ein Fegefeuer von oft recht fragwürdigen Geschmacksurteilen aus seiner begrenzten Begriffssphäre, ehe er sich überhaupt bequemt, dem eigentlichen synthetischen Prozeß nachzugehen. In den meisten Fällen bleibt es überhaupt bei einer solcben oberflächlichen Urteilsbildung. Man denkt nicht daran, daß jedes große Kunstwerk eine oft recht mühsam einzuleitende ästhetische Aktivität beim Beschauer voraussetzt. Noch bevor der Akt der Fundierung eingeleitet ist, bildet man sich mit Hilfe einiger gefühlsbetonter Gesten, die im Bilde wahrgenommen werden, und denen gewisse Vorstellungen von früher erlebten Stimmungen assoziiert sind, Werturteile, die dann das kärgliche ästhetische Erlebnis darstellen. Friedrich Lippold[2]) spricht in einem längeren Exkurs: De pietate aesthetica von der Notwendigkeit andachtsvoller Sammlung gegenüber ernsten Kunstwerken, von der Forderung, „den Kitzel des auf den ersten Schein erfolgten Urteilens“ vorerst zu beherrschen. Eine grenzenlose Oberflächlichkeit im ästhetischen Erleben entwindet uns nach und nach die herrlichsten Kunstschöpfungen. Wir tragen wohl ein ganzes mit Titeln, Namen und Wertetiketten vollgestopftes Pantheon mit uns herum, aber kaum etwas ist darunter, was für uns zu einer tiefinnerlichen Erlebniswahrheit geworden ist. Bedenken wir nur das Eine, daß ein Kunstwerk erst dann beginnt, einen ästhetischen Bedeutungssinn für uns zu erhalten, wenn wir zu ihm in dasselbe Verhältnis getreten sind, das der Künstler zu ihm gehabt hat. Für den Künstler aber bedeutet der ästhetische Gegenstand — vorausgesetzt, daß die Synthese mit der ihn erfüllenden Bewußtseinsintensität gelungen ist — funktionelle Bewußtseinserfüllung. Das ästhetische Objekt soll Funktion unseres Ichs werden. In immer und immer neuen Fällen finde ich meinen Verdacht begründet, daß die meisten ästhetisches Erleben mit Wertbestimmungen über Gefallen oder Mißfallen verwechseln, daß sie nicht über die ästhetische Gegebenheit, über das Objekt hinausgelangen, daß sie es nicht zu einem Innern zu machen vermögen, und daß für sie das ästhetische Schauen eine Art optischer Zeichensprache bedeutet, deren Wortstämme stim-

---

[1]) Jul. Pap. Kunst und Illusion. Lpzg. S. 115 ff. bezeichnet dieses außerästhetische Stadium, in dem wir die Idee der Kunstweise, des Künstlertypus dem Kunstbetrachten zugrunde legen und unter dem Einfluß dieser Idee suggestiv in ein an und für sich unvollkommenes Werk den erwarteten höheren Wert hineinlegen, treffend als „Wert-Illusion“.

[2]) Bausteine zu einer Ästhetik der inneren Form. S. 230.

mungsbehaftete Ausdruckstypen sind, und deren Syntax im Schönfinden des Gegenstandes ihr Bildungsgesetz hat. So etwas aber ist intellektueller Schwatz über Kunst! Kunst schauen heißt Kunst produzieren, heißt in der Erzeugung des Gegenstandes begriffen sein. Leider ist die darstellende Kunst der unkünstlerischen Neigung nach verstandesmäßigem Erfassen und Bewerten eines Bildwerkes durch Verwendung von allegorischen und symbolischen Darstellungen seit jeher entgegengekommen. Wo wir ihnen in großen Schöpfungen begegnen, bekommen sie für uns erst dann ästhetischen Wert, wenn sich an ihnen durch Einordnung in das Ganze des Werkes der Bedeutungswandel in dem besprochenen Sinne vollzieht. „Allegorien, Sinnbilder und Abzeichen tragen also nur insofern zu der künstlerischen Wirkung eines Werkes bei, als sie zur reinen anschaulichen Form werden, ohne Rücksicht auf ihren Gedankengehalt".[1])

Mit alledem soll also gesagt sein, daß wir uns jeder Art von ästhetischem Quietismus gegenüber ablehnend verhalten. Das gilt auch von der durch Schopenhauer beeinflußten Abstraktionstheorie Worringers, die in der Kunst nur die Auslösung eines „transzendentalen Erlösungsbedürfnisses" erblickt und die sich bei genauerem Zusehen als eine besondere eigenwillige Abart der genußästhetischen Richtung darstellt. Kennt doch nach Worringer „die Seele hier nur eine Glücksmöglichkeit, ein Jenseits der Erscheinung, ein Absolutes zu schaffen, in dem sie von der Qual der Relationen ausruhen kann".[2]) So sehr ich auch die beglückende Auslösung der Stimmungsgesetzlichkeit anerkenne, so wenig vermag ich dieser rein psychologischen Begleiterscheinung eine grundlegende Bedeutung beizumessen. Psychische Erarbeitung, intensivste seelische Energetik sind vielmehr die Voraussetzungen, die das Problem aus den Niederungen des Gefälligen auf die Höhe allgemeinen Bewußtseinsbefundes zu erheben vermögen.

Auf die letzte Stufe künstlerischen Schaffens führt der Weg von der Skizze zum Bilde, der Weg vom expansiven Gefühlschaos zur formgebenden Stimmungsgesetzlichkeit und Gestaltungsdynamik. Auch hier müssen wir, wenn wir den Sinn dieser „organisierenden" Arbeit verstehen wollen, uns bewußt bleiben, was es denn nun eigentlich zu organisieren gilt. Mit der berüchtigten Formel von der Einheit in der Mannigfaltigkeit ist noch gar nichts gesagt, und noch weniger ist meistens klar, was denn nun eigentlich zur Objektivität gebracht werden soll. Der Begriff der „Komposition" wird gewöhnlich in der Bedeutung von allgemein objektiver und gefühlsgegenständlicher Gliederung verstanden, und die allgemeine Kompositionslehre zählt in formalistischer Einstellung die Regeln der Verteilung und Scheidung, der Über-, Unter- und Nebenordnung, der Kontrastwirkung und symmetrischen Gruppierung auf. Mit erschreckender Deutlichkeit zeigt sich hier, wie Kompositionsgesetze, welche einer bestimmten Zonenschicht, der apollinischen Sphäre, entsprossen sind, von einer im klassizistischen Geiste befangenen Zeit isoliert und mechanisiert und als allgemeine Kompositionsregeln eines Schönheitskanons für den sogenannten gesunden Menschen-

[1]) Stiehl, a. a. O. S. 262.
[2]) Ztschrft. f. Ästh. u. a. K. III. S. 597.

geschmack aufgestellt werden. Was sich eine überlebte Ästhetik aus der Untiefe dieses entseelten Geschmacksidols an Geschmacklosigkeiten geleistet hat, ist genugsam bekannt. Wir schütteln den Kopf über Lessings ästhetische Entgleisungen im „Laokoon", über seine Bemerkung in den Hamburgschen Kollektaneen, daß die „Rembrandtische Manier" sich sehr wohl „zu niedrigen, possierlichen und eklen Gegenständen" schicke, und wir können uns eines Lächelns nicht erwehren, wenn uns F. Th. Vischer erklärt, daß die „Gruppenknäuel" in Rubens jüngstem Gericht „zu wild", „zu unruhig" seien.[1]) Diese wenigen Beispiele zeigen uns, wohin ästhetische Betrachtungen gelangen, wenn sie den Begriff der Komposition als „organische Gliederung des Bildes zu einem Ganzen" im Sinne von harmonisch geordneter Objektivität verstehen.

Der veräußerlichende Kompositionsgedanke wird auch den modernen Kunstbestrebungen trotz ihres Willens zur Verinnerlichung immer von neuem zum Verhängnis. „Das Bild führt seine Eigenexistenz unter seiner eigenen Gesetzlichkeit", sagt P. Fechter[2]) im Hinblick auf die Moderne. Was es aber hier häufig mit der Eigengesetzlichkeit auf sich hat, sehen wir an dem Beispiel Hodlers. Das in Hodlers Bildern immer wiederkehrende und von ihm selbst theoretisch verfochtene Bildungsmotiv ist der Erscheinungsparallelismus, d. h. jede Art von Wiederholung ähnlicher Dinge in der Natur (Baumstämme im Tannenwald, Löwenzahnblüten auf grünem Rasengrund usw.), was ihn geradezu „in Entzücken" versetzt; und er erklärt: „Die Ursache, die in mir jenen Eindruck von Einheit bestimmt, ist ihr (sc. der Stämme) Parallelismus". Zunächst wird hier einmal in naiver Weise Einheit mit Einzelheit verwechselt. Die Vielheit der Stämme und Blüten ist die Vielheit des zusammenhanglosen Natureindruckes, der für den auf die Totalität des Gesetzes hinstrebenden Künstler belanglos sein sollte. Die Vielheit ist niemals funktional, sie beruht auf Diskretion, auf Sonderung ihrer Teile im Gegensatz zur Zusammenfassung; der Naturausschnitt bleibt als solcher bestehen und findet nicht den Weg zur Bildeinheit (Hierzu vergleiche man die Bemerkung Volkelts (Ästhetik. I. 572), daß es lächerlich wäre, das Prinzip einfacher Wiederholung als Beispiel „für die ästhetische Einheit in der Mannigfaltigkeit" anführen zu wollen.).[3])

---

[1]) Ästhetik. IV. S. 330.

[2]) Der Expressionismus. 2. A. 1914. S. 31.

[3]) Ebenso Meumann. Syst. d. Ästh. S. 83. Hodlers Kunst als transzendental zu bezeichnen (Fr. Burger. Cézanne und Hodler. 2. A. S. 49), kann nicht einmal als geistreiche Paraphrase hingenommen werden. Auch vom Standpunkte der Lust-Ästhetik mindert die „Gleichförmigkeit oder Einförmigkeit eines Ganzen aus mehr oder minder vielen Elementen oder Teilen — das Interesse, also die Lust an den Elementen, und damit auch am Ganzen", Lipps. Ästh. I. 3. A. 31.

Es ist recht bedeutsam, den Begriff rhythmischer Reihung auch vom Standpunkte des Kunsthistorikers zu betrachten. In der grundlegenden Schrift: Die altnordische Kunst. Grundprobleme vorhistorischer Kunstentwicklung. Berl. 1923 kommt Adama F. van Scheltema zu dem Ergebnis, „daß die gleichmäßige Wiederholung von Tieren, Köpfen oder auch einfachen Zeichen noch keineswegs das Zeichen einer neuen, ornamentalen Gesinnung zu sein braucht". (S. 11.) Er zeigt, daß zwischen dem „natürlich-impressionistischen Rhythmus und dem angewandt-ornamentalen der denkbar größte Gegensatz" besteht und weist an mehreren Bei-

In dem Gesetz des Parallelismus liegt eine bequem zu erlangende Gewähr für die rein äußerliche Bildeinheit. Wir erkennen: hier wird marschiert, dort wird geschworen. Wir wären närrisch, wenn wir die handgreiflichen Ausdruckstypen anders deuten wollten. Aber was ist nun mit alledem für die ästhetische Verinnerlichung des Bildes getan, auf welche Weise führt der Weg von der durchaus im Geiste alter Bildkomposition gedachten äußeren Staffage zur inneren Fundierung des Erlebnisses? Es gibt eben eine Gestaltungsgesetzlichkeit, die ihrer Fundierung entwurzelt ist, die nur den Stil um seiner selbst willen sucht, die sich mit einer metaphysischen Verbrämung versieht und durch ein gewisses Pathos des Deklamierens die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken sucht. Hierauf paßt Schellings Wort von der „Absichtlichkeit der Erfindung", in der „Absicht und Regel an der Oberfläche liegen" und das Werk zu einem „Objekt der Reflexion" herabsetzen. Rhythmische Aufeinanderfolge ist ein häufig auftretendes Naturmotiv und wird in der Ornamentik verwertet, die lediglich einen schmückenden Zweck verfolgt. Sie ist also das allereinfachste Mittel des Künstlers und darf bei einem ernsten Gestaltungsmotiv niemals dominierend auftreten. Unwillkürlich werden wir bei solcher Rezeptmacherei an den unseligen Gentiluomo Jacobo dei Barbari erinnert, der — allerdings nach der entgegengesetzten Richtung hin — selbst einem Dürer mit allerhand tiefsinnigen Geheimniskrämereien eine Zeitlang den Kopf verdreht hatte. Abwandlung eines Motivs ist noch lange nicht Wiederholung schlechthin, kennen wir doch das Wort, daß selbst der größte Unsinn durch Wiederholung einen gewissen gefälligen Reiz ausüben kann. Ähnliches ist auch von dem heute mit großem Aufwand vorgetragenen Prinzip der Anpassung an das Bildrechteck zu sagen. Nach solchem geheimnisvollen Rezept „gleicht Picasso seine Motive an die horizontalen und vertikalen Bildgrenzen an", ist bei Cézanne „das Grenzmotiv des Einzelnen aus der das Ganze umfassenden Bildgrenze heraus entwickelt" oder findet bei Hodlers Holzfäller „die Anpassung der Diagonale der Gestalt an die Bildgrenzen statt". Alles das und vieles andere sind Redensarten, die auch nicht einen Schimmer von Rechtfertigung für die Deformation der Gestalten erbringen können. Was von dem ganzen metaphysisch aufgezogenen Prinzip genau besehen übrig bleibt, ist lediglich die elementar-ästhetische Forderung nach richtiger Flächenkomposition, eine Forderung, die jedes nur mittelmäßige Bild erfüllt, und die wir bereits in den Giebelgruppen frühgriechischer Tempel, ja in den Ritzzeichnungen auf Steinzeitgeräten mit Erfolg und ohne Deformation angewendet finden. Wer sich überzeugen will, wie unermeßlich viel Wertvolleres aus dem Prinzip der Bildgrenzenanpassung ohne metaphysische Anmaßung kompositionell von den alten Meistern herausgeholt worden ist, dem empfehle ich, einen Blick auf die Stichkappen, Bogenfelder und Eckzwickel der sixtinischen Decke zu werfen. Was uns Michel Angelo hier in einem Felde über organische Gestal-

spielen überzeugend nach, daß die Entstehung von nichtornamentaler Reihung durch instinktmäßige physioplastische Naturprojektion von Tierherden (Pferde-, Bison-, Renntier- und Mammutreihen) zu erklären ist, die mit schöpferischer, in ideoplastischer Ornamentik beruhender Kunstproduktion nichts zu tun hat.

tungsgesetzlichkeit zu sagen hat, würden wir in dem gesamten Lebenswerk von Cézanne und Hodler vergebens suchen. Alle formalen Geschmacksregeln über figurelle Komposition, Massenverteilung u. dergl. entstammen der analytischen Bewußtseinshaltung. Sie vermögen in der Gefühlsgegebenheit nicht die Stringenz auf stimmunghafte Gestaltung und korrelative noematische Sichtbarmachung zu erkennen. Sie bleiben infolgedessen bei der analytischen Kärrnermethode stehen, nach der sich das „Ganze" aus den Einzelnen stückhaft aufbaut.

Künstlerische Autonomie in dem von uns verstandenen Sinne bedeutet nicht: freies Schaltenkönnen mit figurellen Motiven nach den Regeln eines formalen, objektivierenden Geschmackes; sie bedeutet zu allererst schöpferische Ableitung und Rechtfertigung der Gegenstands- und Gefühlskomposition aus der zellenhaften Urform der Skizze. In dem Maße, wie die Skizze zur noematischen Wirkungsform für Stimmungserleben emporwächst, senkt sie sich in die illusionistische Bildform hinein und durchtränkt die Gegenständlichkeit mit ihren Zielen und Absichten. Kompositionell richtig ist dann allein das, was sich der intentionalen Wirkungsform einordnet und nicht in eigenwilliger Prätention nach anderen Zonenschichten divergiert. Auch hier tritt uns ein neues phänomenologisches Problem in der Frage nach den Machtmitteln der Wirkungsform entgegen.



Viertes Kapitel.

Phänomenologische Beschreibung des ästhetischen Evidenzerlebnisses.

1. Der Bedeutungswandel als Neutralitätsmodifikation.

Wir haben im Verlauf des letzten Kapitels auf die wesentlichen Konstituentien des ästhetischen Aktes aufmerksam gemacht. Hier und da kamen bereits methodische Gedankengruppen zum Vorschein; aber sie waren noch allzusehr dem konkreten Erlebnis verhaftet, und wir vermochten nur einen oberflächlichen Blick in das Gefüge des ästhetischen Bewußtseins zu werfen, dessen feingegliederte Struktur sich erst nach Ausschaltung jeder konkreten Gegebenheit offenbaren wird. Hoffnungen und Bedenken stellen sich zugleich bei diesem Unternehmen der ästhetischen „Einklammerung" ein. Unsere Hoffnung stützt sich auf die Zuversicht, daß, wenn Ästhetik überhaupt als grundlegende Wissenschaft bestehen soll, ihre Wurzeln nicht in dem lockeren Erdreich des Erfahrungsstoffes liegen können, daß sie vielmehr auf eine allgemeine Anlage des Bewußtseins überhaupt zurückgehen müssen. Wir hätten dann also freie Bahn für rein phänomenologische Forschung, hätten „nichts in Anspruch zu nehmen, als was wir am Bewußtsein selbst, in reiner Immanenz uns wesensmäßig einsichtig machen können".[1]) Die Bedenken liegen andrerseits bei einer Disziplin, die in so hohem Maße auf den Charakter der Einmaligkeit von Sinneserlebnissen gerichtet ist, auf der Hand. Aber wir dürfen an dieser Stelle, wo es sich um grundlegende Erwägungen handelt, Ästhetik nicht mit Kunstwissenschaft verwechseln und wir wollen uns daran erinnern, daß ästhetische Objektivation im Sinne von Einfühlung für uns keine endgültige Bedeutung besitzt, daß sich die Problemlage völlig verschoben hat und uns nur das Immanenzproblem der Gewinnung und Aussonderung von Erlebniszonen, die ästhetische Fundierung des konkreten Erlebnisses, interessiert.[2])

---

[1]) Husserl. Ideen. S. 113.

[2]) Ähnlich sagt auch Cohen (Ästh. d. r. G. S. 201): „Es verschwindet daher eigentlich das Objekt überhaupt für das reine Gefühl. Das Objekt bleibt ihm immer nur Stoff und Vorbedingung".

Die Frage, wie sich das Kunstobjekt in den ästhetischen Gegenstand verwandelt, diese Frage, welche ihre Beantwortung in dem Bedeutungswechsel der Bildfunktion findet, gestattet eine rein phänomenologische Behandlung und ließe sich etwa in folgende Form bringen: W o d u r c h w i r d e s m ö g l i c h, d a ß w i r i m ä s t h e t i s c h e n G e g e n s t a n d e d a s N o e m a f ü r d a s s t i m m u n g h a f t e E r l e b n i s v o r f i n d e n?

Der mit dieser Frage eng zusammenhängende Vorgang des Bedeutungswandels ist eidetisch bereits aufgezeigt und erörtert worden. Das Studium dieses Phänomens ist hiermit noch nicht erschöpft, denn es fehlt noch manches zur Rechtfertigung seiner Wesensnotwendigkeit. Nicht einmal die Wesensmöglichkeit der eigenartigen Blickwendung ist phänomenologisch einsichtig gemacht, d. h. neben der Frage, wie sich wertendes Bewußtsein konstituiert, steht die andere, wie sich überhaupt so etwas wie Bedeutungswandel vollziehen kann. Dieses letzte Bedenken stellt sich ein, wenn wir die beiden Aktstränge, die im Bedeutungswandel gleichsam auseinander hervorgehen, dann aber wieder auch wesensgemäß ganz verschieden sein sollen, mit Aufmerksamkeit betrachten. Dazu gesellt sich noch der eigenartige Begriff der Bild-„Illusion", der unausgesetzt Schwiergkeiten bereitet. Daß sich gefühlsprojizierender und stimmungsgestaltender Akt ablösen, mag verständlich sein. Daß nun aber wiederum auch Gleichzeitigkeit der Akte gefordert werden muß, sofern ich Bildhaftes sehe, oder eigentlich nur mitsehe, während der attentionale Blick im Mitsehen des Dargestellten der Gestaltung als solcher, d. h. unter Absehung von ihrer fiktiven Nebenbedeutung zugewendet ist, das wird nicht verständlich, s o l a n g e w i r d i e A k t e m i t g l e i c h e m M o d i f i k a t i o n s c h a r a k t e r, d. h. solange wir sie beide als s c h l i c h t t h e t i s c h denken.

Das Wesen des Aktwandels wird erst durchsichtig durch den Hinweis auf eine eigentümliche Bewußtseinseinstellung, auf welche H u s s e r l zum ersten Mal unter der Bezeichnung „Neutralitätsmodifikation" mit aller Bestimmtheit aufmerksam gemacht hat.[1])

Das unerhört Neue dieser Weise von Bewußtseinsvollzug kommt darin zum Ausdruck, daß es sich überhaupt nicht mehr um irgend eine Setzungsmodalität handelt, überhaupt nicht mehr um seiend oder nichtseiend. „Es handelt sich uns jetzt", sagte H u s s e r l, „um eine Modifikation, die jede doxische Modalität, auf die sie bezogen wird, in gewisser Weise völlig aufhebt, völlig entkräftet — aber in total anderem Sinne wie die Negation, die zudem im Negat ihre positive Leistung hat, ein Nichtsein, das selbst wieder Sein ist. Sie durchstreicht nicht, sie „leistet" nichts, sie ist das bewußtseinsmäßige Gegenstück alles Leistens: dessen Neutralisierung. Sie liegt beschlossen in jedem sich-des-Leistens-enthalten, es-außer-Aktion-setzen, es-„einklammern", „dahingestellt-sein-lassen" und nun „dahingestellt" haben, sich-in-das-Leisten-„hineindenken", bzw. das Geleistete „bloß denken", ohne „mitzutun".

Es ist unmöglich, das Problem im Rahmen dieser Arbeit auch nur annähernd nach seiner ganzen Breite aufzurollen, geschweige denn, ihm

[1]) Ideen. S. 222 ff.

in die Tiefe nachzugehen, von der wir bei Husserl einen beinahe verwirrenden Einblick bekommen. Für unsere Zwecke stellt es sich obendrein verhältnismäßig unkompliziert dar, und hat auch von Husserl selbst seine Anwendung auf den Vorgang des Bildbetrachtens gefunden.[1])

Richten wir unseren Blick auf ein Bild, so dringt der attentionale Strahl durch die rein flächenhafte Kompositon des Lineaments hindurch; es bildet sich perzeptives Bildbewußtsein von „wirklicher" Gegenständlichkeit. Gegenstandsfiktion und Lineament liegen in einer Blickrichtung, aber das letztere erscheint neutralisiert; es ist da, aber sein Dasein hat nur den Charakter von Dahingestelltsein. (Dabei bleibe vorläufig außer Betracht, ob das im Blick stehende Dargestellte als Phantasiertes selbst wieder neutralisiert aufgefaßt werden muß. Es ist jedenfalls relativ thetisch in bezug auf das Lineament.) Die Farbgebung auf der Leinwand ist sehr wohl unserem Bewußtseinsstrom eingeordnet, das Bewußtsein hiervon ist nicht durchstrichen, aber es ist in der Weise des Mitdenkens in den Hintergrund gedrängt; wäre es absoluter Durchstreichung unterzogen, so läge es ganz außerhalb des Aktes und ein Blickwandel könnte nur dadurch vollzogen werden, daß der Originärakt in seiner Totalität ausgelöscht, durch einen andern abgelöst würde. So aber erklärt sich der Bedeutungswandel als Modalitätswandel in der Neutralisierung, als eine sich gegenseitig kompensierende Hintergrundswanderung von Bildform und Wirkungsform. Es soll hierbei noch nichts darüber gesagt werden, unter welchen Bedingungen sich dieser Wandel vollzieht, aus welchen noematischen Strukturelementen sich das aufbaut, was wir Bildform nennen, und was unter Beziehung zur Wirkungsform in dem bildhaften Strukturkomplex vorgehen muß, damit der Neutralisationswandel einsetzen kann. Hier handelt es sich nur um die Möglichkeit eines solchen Wechsels. Und dieser Wechsel ist durch Husserls Untersuchungen sichergestellt. Es ist also möglich, in einem weiteren Stadium des Bewußtseinsvorganges das Bildbewußtsein mit der modifizierenden Klammer zu versehen, so daß hierdurch ganz automatisch eine Vordergrundswanderung der Wirkungsform eintritt.[2])

Mit dem Vorgang originären Wahrnehmens verknüpft, erleiden auch die noetisch-noematischen Gefühlsakte entsprechende Veränderungen. Wertend sind wir immer der Vordergrunds-Intentionalität zugewendet, und der Bedeutungswandel des Wahrnehmungsnoemas bekommt erst seinen Sinn im Wertwandel des Gefühls-Noemas. Vollziehen wir diesen Wertwandel nicht, so verharren wir im Zustand des „ästhetischen" Genusses. Unser Werturteil betrifft überhaupt nicht das Kunstwerk, sondern geht durch seine Gestaltungsform hindurch auf das fiktiv Dargestellte, das mit seinen noematischen Umschattungen, wie gezeigt werden soll, schließlich ganz vom Kunstwerk abirrt. Beurteilen wir Munchs „Sterbezimmer" als häßlich, unerquicklich, so meinen wir etwas, was sich als Komplex von Assoziationen gegenständlich vor das Kunstwerk gestellt hat. Dieses

---

[1]) Ideen. S. 226.

[2]) Konr. Lange gelingt es nicht, das Pendeln zwischen Illusion und Desillusion als ungeteilte Erlebniseinheit begreiflich zu machen. cf. Jul. Pap. Kunst u. Ill. S. 138 ff.

Originärerlebnis ist nun nicht etwa zu durchstreichen, es ist vom Künstler durchaus beabsichtigt. Beabsichtigt aber ist nicht ein Stehenbleiben in diesem Akt, beabsichtigt ist auch nicht ein gefallensmäßiges Beziehen auf die Wirkungsform, welcher der Blick noch gar nicht zugewendet ist. Beabsichtigt ist allein die erstmalige Erschütterung des Gemüts durch die bildmäßige Gegebenheit. Hieraus erst löst sich die schöpferische Synthese ab, die dem Erlebnis im Bedeutungs- und Wertwandel seine Gestaltung verleiht.

2. Der Wechsel des „thematischen Griffes“.

Der Vorgang des intentionalen Bedeutungswandels ist durch die Neutralitätsmodifikation noch nicht restlos erklärt. Es ist vor allem zu bedenken, daß der Bedeutungswandel der Form sich nicht etwa nur in dem Wechsel noematischer Modifikationen erschöpft, daß der bildmäßige Charakter am Objekt in einen originär geschauten Charakter der Form verwandelt. (Nicht also etwa so, daß das „Schauen“ des „Bildes“ denselben in sich ruhenden Aktcharakter trägt, wie das sich hieranschließende Schauen von Form, oder — auf den parallel laufenden Vorgang des Gefühlserlebnisses bezogen — das schlichte Haben von Gefühl dieselbe Haltung des Bewußtseins voraussetzt wie das Erleben regionaler Zuständlichkeit.) Wir müssen solche Auffassung schon deshalb abweisen, weil sonst an der noetischen Erlebniskomponente auch nichts weiter als einfacher Blickwandel festgestellt werden könnte. Dagegen ist zweierlei zu bedenken: die in ursprünglicher Aktivität einsetzende schöpferische Synthese betätigt sich als Ursprungssetzung, d. h., sie hebt im „Spontaneitätsmodus des sozusagen schöpferischen Anfangs“[1]) von den einleitenden konkreten Gefühlsnoesen mit aller Entschiedenheit ab; sie hat ihren noetischen Charakter also nicht bloß geändert, sie ist etwas funktionell durchaus Neues und hat die ungeheuerliche Aufgabe, für die Breite einer ganzen Seelenschicht eine noematische Repräsentation zu schaffen. Die Funktion der Stimmungsnoese ist auf ein Objektiv gerichtet, zu dem das noematische Korrelat erst geschaffen werden muß. Denn die Form für sich, mag sie nun Versform, Rhythmus oder ornamentales Lineament sein, hat zwar in ihren besonders typischen Ausprägungen eine gewisse stimmunghafte noematische Bezogenheit, sie ist aber im allgemeinen viel zu farblos, um die Fülle des Stimmungserlebnisses in seiner ganzen Individuation auszuschöpfen. Sie hörte überhaupt auf, Evidenzerfüllung für ein Erlebnis zu sein, wenn die Richtung nur auf den bedeutungsarmen noematischen Kern eines ornamentalen Gegenstandes ginge. Die Produktivität ist vielmehr an eine bestimmte Leistung, an die Erfüllung eines Themas gebunden, zu dem der einleitende konkrete Akt die Intonierung gegeben hatte. Das Thema als solches verschwindet also nicht eigentlich, es wird im „Griff“ behalten; was entlassen wird, ist die Modifikation des als dinglich Vorgestellten, der Charakter des als wirklich Vermeinten; das noematische Korrelat wird ausgeschaltet, und es bleibt nur der noetische Parameter des noch nicht zur Intentionalität gelangten originären Stimmungserlebnisses übrig.

[1]) Ideen. S. 253.

Die Klärung der Vorstellung des „im-Griff-Behaltens" ist von der größten Bedeutung für das Problem der zonennoematischen Bindung von Stimmung. Eine einfache Komposition bestimmter Farben in bestimmter rhythmischer Anordnung und Verschmelzung, aber ohne jeden gegenstandsillusionistischen Anspruch vermag in mir nicht eigentlich gegenständliche Gefühle, wohl aber eine gewisse Stimmung auszulösen, die sich ohne irgend welche feste Bindung schmelzend und verwehend um die Komposition lagert. Trotzdem kann ich nicht sagen, die Farbkomposition besitzt eindeutige stimmungssymbolische Intentionalität, weil eine hierauf gerichtete originäre Gefühlsgegenständlichkeit fehlt, und das Stimmungserlebnis selbst durchaus nicht gegenständlich ist. Jetzt denke ich mir die Farbkomposition in inniger Verschmelzung mit einem „illusionistischen" Vorstellungskomplex, so daß die Farbe als Verursachung von Stimmung zunächst einmal zurücktritt hinter ihrer Bedeutung „Etwas zu sein". Der attentionale Blick geht dann durch die intentionale Schicht der Wirkungsform „Farbe" hindurch auf das vorgestellte „Ding", d. h. hinter der Wirkungsform bildet sich ein Sinneskern, der von mir mit thetischen Charaktern, wie „anmutig", „häßlich", „satanisch" o. dergl. umkleidet wird; dazu gesellen sich auch noch durch das vorgestellte „Ding" hindurchgehende wertende Erinnerungsnoemen der mannigfaltigsten Art. Der durch diesen ganzen überaus zusammengesetzten Komplex bestimmte Akt von Gefühlsgegenständlichkeit — wobei noch gar nicht darauf geachtet werden soll, ob diese Gefühle triebartiger, thetischer Natur, ob sie positional im Gegenständlichen verharrend, ob sie in Erinnerungsnoemen schweifend anzusehen sind — trägt nun bereits einen bestimmten zonennoematischen Charakter; er ordnet sich als gegenständliches Gefühl einer bestimmten Bewußtseinsschicht ein. Im ästhetischen Akt gilt es nun, die Einbeziehung auf Ganzheitserleben vorzunehmen, das sich jetzt geltend macht. Das Wahrnehmungsnoema wird zum größten Teil ausgeschaltet und damit der illusionistische Vorstellungscharakter der Wirkungsform. Das Stimmungserlebnis bezieht sich nun auf die Wirkungsform nicht mehr in der Weise von Verursachung, es hat selbst einen Kern erhalten, es bezieht sich auf das originäre Gefühlserlebnis als „Thesis" und tritt auf dem Umweg über diese „Thesis" zu der Wirkungsform in das Verhältnis fester noematischer Bindung. Wenn ich also zu Anfang sagte, daß die schöpferische Synthesis das Noema erst neu zu schaffen habe, so ist der Vorgang in dem Sinne zu verstehen, daß der mit der Form verbundene keimhafte noematische Kern in der ästhetischen Fundierung mit dem Thema des Stimmungserlebnisses allererst durchtränkt werden muß, so daß seine monadische Dynamis zur Breite der Zonennoese auswächst.

An einem Beispiel möchte ich den eben geschilderten Verlauf der Stimmungserfüllung verdeutlichen. Oscar Wilde schildert im „Dorian Gray" die Wirkung, welche Gautiers Stanzen auf Venedig:

> Sur une gamme chromatique
> Le sein de perles ruisselant,
> La Vénus de l'Adriatique
> Sort de l'eau son corps rose et blanc etc.

auf die Stimmung des Helden ausgeübt haben. Ein der französischen Sprache nicht mächtiger Zuhörer empfindet den weichen, lockenden, brünstigen Rhythmus der Verse in unbestimmter Weise; er fühlt sich in einen wogenden Stimmungsnebel versetzt, ohne sich dabei etwas „denken" zu können, d. h. ohne damit eine konkrete Gefühlsgegenständlichkeit zu verbinden. Die Gedanken Dorian Grays erfüllen das Verserlebnis mit üppigen Phantasien und verschmelzen mit Erinnerungen an die Lagunenstadt zu eindeutig gefärbten Gefühlsgegenständlichkeiten, die durch den geheimnisvollen Rhythmus der Strophen ihre bestimmte Richtung erhalten. Projizierend schweifen die Gefühle vom Lido zum Dom, zum Kampanile, zur Gondel. Aber wie vielstrahlig sie auch ins Gegenständliche divergieren, sie entwachsen in ihrer gleichbleibenden Färbung dem Boden einer gleichschwingenden Stimmung, die vom Gegenständlichen allein nicht getragen wird, die vielmehr ausschließlich im Rhythmus der Stanzen wurzelt. W i l d e schildert den stimmungsgestaltenden Einfluß der Verse mit folgenden Worten: „Schon die Verszeilen erschienen ihm wie jene langgezogenen türkisblauen Streifen, die das Schiff auf der Fahrt nach dem Lido hinterläßt. Und das Farbengeblitz der Diktion erinnerte ihn an das glänzende Gefieder der Vögel mit ihren opal- und regenbogenfarbigen Kehlen, die um den hohen Kampanile flattern." Man achte wohl darauf, was dem Dichter beim Erleben des Rhythmus erinnerungsmäßig vor die Seele tritt. Nicht mehr ist es die Gondel auf der Lagune, nicht mehr sind es die Tauben auf dem Markusplatze, denen er im originären Gefühlserlebnis phantasierend zugewendet ist; von diesen Vorgängen ist der Blick abgelenkt, sie stehen nur noch mit dem Charakter von absoluter Neutralität im Hintergrunde des Bewußtseins. Übrig bleiben allein noch Farben: ein türkisblauer Streifen „wie" die Spur des Nachens, opal- und regenbogenfarbige Lichter „wie" die Kehlen von Vögeln. Nicht darauf kommt es an, daß der Rhythmus als solcher die Empfindung dieser Farben vielleicht in uns auslöst; der Dichter nimmt vielmehr bezug auf erinnerungsmäßige Vorgänge, um dadurch auf den engen Zusammenhang zwischen Gefühlsgegenständlichkeit und Stimmungserlebnis hinzuweisen. Die Rhythmen erinnern irgendwie an die Farben, oder besser, der mit der Erinnerung an Venedig aufgeweckte Gefühlskomplex verhält sich zu der phantasierten venezianischen Farbenglut intentional ebenso, wie die vom Gefühlskomplex abgelöste nichtgegenständliche Stimmung zum Rhythmus. Die Proportionalität in den beiden Vorgängen begründet die noematische Repräsentation der Versform.

Es genügt also nicht, daß wir dargestellte oder vorgestellte Gesten mit psychischen Dispositionen von bestimmter Gefühlsbetonung verbinden, daß wir Gefühle in das Bild hinein objektivieren und ihnen gegenüber als mehr oder weniger interessierte Zuschauer im Parterre verweilen. Das wäre eine Ästhetik der Schaubühne, die Bildern von T i n - t o r e t t o, V e r o n e s e und T i e p o l o gegenüber angebracht ist, von deren Gegenständlichkeit für psychische Gesetzeserfüllung ich mich nicht überzeugen kann. Wir müssen uns vor einem Kunstwerk erst durch Selbstbesinnung prüfen, ob wir die durch die sinnliche Geste angedeutete psychische Erregung nur dispositionell einfühlen, als uns fremdgegenständlich gegenübersehen, ober ob wir imstande sind, den in ihm er-

schauten aber vorerst noch dämmerhaft in der Stimmungsnoese auftauchenden thematischen Kern mit aller uns zu Gebote stehenden Aktivität zu erfassen und ihn, die reine Form ergreifend und beseelend, zur intentionalen Gestaltung bringen können. Erst mit der Erfüllung in unserer eigenen Seele ist das eigentliche ästhetische Stadium erreicht, was ich als Gehalt des Kunstwerkes bezeichne.

Das rein hyletische Sinnesding, der vor mir stehende Marmorblock, die an mein Ohr dringende Tonfolge, dieser Komplex von Ölfarben auf der Leinwand, kurz dies hier irgendwie Geformte, muß, das sei immer von neuem betont, das Ziel sein, dem der ästhetische Akt zustrebt. Ein Ding-„Baum" kann also mit einem kogitativen Noema: Baum-Wesen verbunden werden und führt zur regionalen Wesensschauung im noetischen Zonenerlebnis; alles andere, was vielleicht noch außerdem mit dem Erlebnis „dieser Baum" verbunden ist, was es für mich sonst noch bedeutet, wird ausgeschaltet, durchstrichen, wenn es gilt, Ideation des reinen Wesens „Baum" zu vollziehen. Andrerseits: Dieses Ding „Eva" von Tilman Riemenschneider kann in dem, was es als geformter Stein ist, nicht in dem, was es als „Eva" fiktiv darstellt (nachdem die Erlebniszone durch den Illusionsakt der Darstellung erreicht ist), als Gefühlsgegenständlichkeit mit regionalem Stimmungsnoema erlebt werden. Alles was es sonst noch „vorstellt", „bedeutet", ist nur Mittel und Umweg, um jene unerhörte Leistung zu vollbringen, für ein Erlebnis, das in keiner Weise gerichtet auftritt, ein noematisches Korrelat zu finden, und an ein „Ding" zu binden, das an und für sich schlechterdings bedeutungslos, seine Bedeutung erst durch den einleitenden Gefühlsakt erhält. Es könnte theoretisch (wie weit es praktisch möglich gemacht werden kann, ist Angelegenheit des geübten Sehens und wohlgeleiteter Kunsterziehung) alles an vorangegangenen Bedeutungen gestrichen werden, es ist jetzt nur reine Wertobjektivität um ihrer selbst willen, an einen sonst ganz bedeutungslosen Komplex hyletischer Daten gebunden. Wir haben dadurch in unserem Werterlebnis einen Grad regionaler Fundierung erreicht, wie er in jeder Beziehung mit dem Erleben kategorialer Wesensnotwendigkeit übereinstimmt. Die regionale Idee der Stimmungswertheit „west" in dem hyletischen Komplex, das gestaltete Material ist das hyletische Moment, in welchem sich das Stimmungsnoema „abschattet". Dabei müssen wir uns immer hüten, „Idee" hier im platonisch-idealistischen Sinne als Musterbild dessen aufzufassen, was vorher durch den Komplex fiktiv dargestellt wurde. Wird dann auch am Materialkomplex hyletische Ausschaltung vorgenommen, so haben wir reines intentionales Erlebnis von Wertnotwendigkeit.

Während nun der zumeist erlebte ästhetische Genuß nur am sinnlichen Objekt haftet, mit ihm wie überall bei elementarer Affektion der Sinne auftaucht und verschwindet, so bedeutet wahre ästhetische Fundierung die Neuerschließung eines psychischen Wertebereiches, eine Erweiterung unserer Seelengesetzlichkeit, das uns zu einem unverlierbaren Eigentum wird, nicht etwa bloß an den momentanen optisch-psychologischen Prozeß geknüpft ist, sondern auf unser gesamtes Er-

leben überstrahlt. Die wahrhaft psychische Erarbeitung eines Kunstwerkes kann zu einer zirkumpolaren Konstellation unserer ganzen psychischen Bewegung führen, vermag unserem Tatcharakter eine Flexion auf die erarbeitete Zone zu geben und ihn zu einer eindeutig orientierten Reaktion gegen jede sinnliche Affektion zu veranlassen. Ein Vollmaß seelischer Dynamik gehört unabweislich zur wirklich funktionellen Erarbeitung ästhetischer Werte, und wir werden froh sein können, wenn es uns gelingt, einige Potentiale neuer seelischer Erlebnisschichten für uns zu erschließen. Die Dürersche Apokalypse, die Meisterstiche Schongauers, Callots „misères de la guerre“, die c-moll-Sonate Beethovens haben, um nur einige Beispiele anzuführen, mir jede für sich einen Einblick in eine bisher ungeahnte und diskursiv nicht beschreibbare Bewußtseinssphäre eröffnet und sich zu Dominanten für eine bestimmt gerichtete Art geistigen Erlebens gemacht.

Wie das stimmunghafte Noema gegenständlicher Form durch Themenwechsel gefühlsgesättigten Erlebens zur Repräsentation einer ganzen Stimmungszone gelangen kann, zeigt besonders sinnfällig Goethes Verhältnis zum Rhythmus des elegischen Verses. In der italienischen Reise heißt es: „Auf eine besonders feierliche Weise sollte ... mein Abschied aus Rom vorbereitet werden; drei Nächte vorher stand der volle Mond am klarsten Himmel, und ein Zauber, der sich dadurch über die ungeheure Stadt verbreitete, so oft empfunden, ward nun aufs eindringlichste fühlbar. Die großen Lichtmassen klar, wie von einem milden Tag beleuchtet, mit ihren Gegensätzen von tiefen Schatten, durch Reflexe manchmal erhellt, zur Ahnung des Einzelnen, setzen uns in einen Zustand, wie von einer andern, größern Welt ... Alles Massenhafte macht einen eigenen Eindruck zugleich als erhaben und faßlich, und in solchen Umgängen zog ich gleichsam ein unübersehbares Summa summarum meines ganzen Aufenthaltes. Dieses in aufgeregter Seele tief und groß empfunden, erregte eine Stimmung, die ich heroisch-elegisch nennen darf, woraus sich in poetischer Form eine Elegie bilden wollte.“ (Zitiert nach B. Litzmann: Goethes „Euphrosyne“ in Deutsche Rundschau Jhrg. 42. H. 6. S. 427.) Selbstverständlich hat auch hier der schlichte Natureindruck nichts unmittelbar mit dem elegischen Rhythmus zu tun. Nur das Thema ist angeschlagen und unter der Leitung dieses Themas sucht die singende Seele des Dichters im eigenen Innern die Stimmungszone auf, die sie durch eine verwandte Form zur Erlebnisevidenz gestaltet. Litzmann macht darauf aufmerksam, daß der elegische Vers für Goethe nicht etwa bloß eine äußere Form, daß er vielmehr zu einem Leitmotiv für eine Reihe von Jahren geworden ist, zu einem „Begleitakkord“, der sich repräsentativ einstellt und im Ohre klingt, wenn der Dichter, der Erinnerung an Italien lebend, „nach innen horcht, was sich da vom Erlebten gestalten will‘.[1])

---

[1]) Auch hier sei von neuem vermerkt, daß die Verknüpfung des elegischen Verses mit dem bildhaften Erlebnis keine zufällige, aus der angeblich in purer Isolation zu begreifenden „stimmungssymbolischen“ Kraft des Strophengerüstes ableitbare ist, und daß wir uns nicht einfach die tote Form des Versmaßes als noematische Repräsentation dieser Zone zu denken haben, als könnte nun alles irgendwie Elegische hierdurch seine Repräsentation finden. Was Goethe zum Ausdruck bringen wollte,

Wenn wir diesem Erleben von wahrhaft ästhetischer Wertgewißheit, worin wir eine eindeutige Bewußtseinsregion in ihrer ganzen Breite inne werden, gegenüber den variablen Gefühlsströmungen des Originäraktes den Charakter von Wertrealität beilegen, so suchen wir dadurch den Streit zu schlichten, der seit I. v. Kirchmann und Ed. v. Hartmann immer von neuem über das Problem der ästhetischen Scheingefühle geführt worden ist.[1]) Ein eigenartiges Dilemma reizte hier immer wieder zu neuen Untersuchungen und Lösungsversuchen. Mußte man auf der einen Seite die (auch von uns zugegebene) Flüchtigkeit der „ästhetischen Gefühle" feststellen, so vermochte man nicht zu begreifen, „daß ästhetische Erregungen, die den ganzen Menschen aufs tiefste erschüttern, eine geringe Stärke besitzen sollen".[2]) Dieser Widerspruch konnte so lange nicht behoben werden, als man sich eben mit der ganzen Kraft der Dialektik den nichtpositionalen Gefühlsakten zuwendete und in ihnen den abschließenden Vorgang des ästhetischen Prozesses erblickte. Hartmann selbst hatte bereits die Lösung des Rätsels dadurch näher gebracht, daß er den „Scheingefühlen" als „reales" Gefühl die „Lust am Schönen" gegenüberstellte, worin ihm Volkelt mit der Unterscheidung zwischen Gefühlen der Teilnahme und subjektiven Zustandsgefühlen folgt.[3]) So also wird von beiden Forschern auf die Möglichkeit einer Lösung hingedeutet. Doch erscheint das Problem bei Hartmann zu stark dogmatisch gebunden, während es bei Volkelt an die empirisch-unbestimmte Zuständlichkeit des psychologischen Subjekts gekettet ist. Erst der Nachweis des apriorischen Zusammenhanges und der wechselseitigen Vordergrundswanderung beider Teilerlebnisse scheint mir eine befriedigende Lösung zu verbürgen.

Leicht könnte bei flüchtiger Lektüre unserer Ausführungen die Meinung entstehen, die Theorie vom Bedeutungswandel käme schließlich auf dasselbe hinaus, was Vischer als „Reduktion des Körpers auf den Gesamtschein seiner Oberfläche" bezeichnet,[4]) eine Auffassung, die Volkelt nach der Richtung hin erweitert, daß auch die Seele des Gegenstandes in dieser Oberfläche zum Ausdruck gelange, so daß nun Einheit von Form und Gehalt erreicht sei. Diese Bemerkung betrifft die einleitende Aufgabe des Kunstwerkes; sie enthält die allererste

betrifft überhaupt nichts Gegenständliches im Sinne eines toten Objekts oder einer toten Form, sondern die eigentümliche im sprachlichen Rhythmus liegende Dynamik zwischen poetischer Anschauung und poetischer Form.

[1]) Vgl. hierzu u. a. Volkelt. System. I. S. 165 u. 196 u. Dessoir. Ästh. u. a. K. 2. A. S. 35 ff.

[2]) Dessoir ebd. S. 35.

[3]) Volkelt, a. a. O. S. 159 ff. u. Ed. v. Hartmann. Ph. d. Sch. 2. A. S. 61 ff. Die „reale Lust am Schönen" ist für Hartmann „die glühende und brennende Sehnsucht nach dem Schönen", die „zu einer schlechthin dominierenden Willensrichtung werden kann". Wir sehen, wie dieser Begriff rein psychologisch als Lustzustand erklärt wird, als ein unbestimmtes Schweben ohne differentielle Eigenart, wenn auch von einem „gleichbleibenden Grundgefühl", von einem „Gefühlsfaden" gesprochen wird, an dem sich die wechselnden Scheingefühle „wie Perlen aufreihen". Vollends weichen wir von Hartmann ab, wenn er von der Projektion der realen ästhetischen Lust in das Objekt spricht, wobei das Subjekt in den Gegenstand hinüberwandert, „wie ein Moner endlich in ein dicker und dicker geschwollenes Scheinfüßchen überfließt".

[4]) Vischer. Ästh. I. S. 153. cf. Volkelt. System. I. S. 310.

Forderung, die wir an ein ästhetisches Produkt stellen müssen, damit es uns in die eindeutige Richtung zur gewünschten Stimmungszone weist.

Bei alledem ist besonders das eine zu bedenken, daß die idealisierende Richtung der Ästhetik unter „Schein" und „Oberfläche" etwas von dem hier Gemeinten durchaus Verschiedenes versteht. Nicht also die schlichte Oberfläche des Bildes mit seinem zu noematischer Erfüllung berufenen Liniengesetz kommt in Frage, sondern die Oberfläche des gemeinten Naturdinges. Man könnte bei der Lektüre der Beispiele Vischers beinahe an eine Gegenstandshaut denken. Heißt es doch an einer Stelle: „Im Sinne dieser Ablösung der Oberfläche von der stoffartigen inneren (!) Mischung und Struktur, welche zugleich Reinigung von allem ist, was an die Bedürftigkeit und Abhängigkeit vom störenden Zufall erinnert, heißt das Schöne reine Form." (In naiver Weise denkt sich Vischer etwa die Repräsentation der Idee des Baumes durch Fortlassen des Wurmfraßes und der Schmarotzerbildungen am Naturgegebenen erreicht.) Der Hinweis auf die Oberfläche betrifft also nur das Stadium, in dem wir die Formen sehen, als ob es Naturdinge seien, das eigentlich ästhetische Erlebnis ist überhaupt noch nicht gekennzeichnet. Die Abkehr vom Dinglichen muß wirklich vollzogen werden, nachdem durch Versenken in das Gegenständliche eine totale Gefühlssättigung unseres Bewußtseinsstromes stattgefunden hat. Erst jetzt erfassen wir die Form als Form, als Getaltung für etwas Seelisches, erst jetzt wächst sie in ihrer Bedeutung als ornamentaler Rhythmus, als Konzentrationspunkt für eine noetische Zirkumpolation, erst jetzt erhebt sie sich über die Zufälligkeit und Singularität einer empirischen Erscheinung hinaus zur symbolischen Repräsentation für ein Evidenzerlebnis.[1])

Mit aller Entschiedenheit sei also darauf hingewiesen, daß die wahre Aufgabe der Kunst nichts mit dem Schauen von Ideen und Typen im begrifflich-idealisierenden und objektivierenden Sinne zu tun hat. Das, was sich im Werke sinngebend manifestiert, die bildhafte Idee, der Schein, die ideale Dingoberfläche, hat mit dem, was hier „ästhetischer Gegenstand" genannt wird, nichts zu tun. Es bleibt in seiner ursprünglichen Objektivation bestehen, hat mit der Daseinsform den gleichen Erscheinungscharakter und ist ihr graduell nur durch eine gewisse „Erlesenheit" im Sinne einer Besonderung der Erscheinungsweise überlegen. Keine Beziehung führt in der Gegenständlichkeit von der Daseinsform zur Gestaltungsform. Jeder derartige Vergleich muß uns, wenn wir an die verschiedenen noematischen Bindungen denken, schlechterdings sinnlos erscheinen. Einheit von Gehalt und Form bleibt eine schwankende, ungelöste Frage, solange dabei an dinglichen Gehalt und geformte Dinglichkeit gedacht wird; erst dann dringen wir zur Lösung vor, wenn wir die Bezugnahme auf das Gegenständliche aufgeben. Man wird hier-

[1]) Die „Apperzeption" des absoluten ästhetischen Wertes gelingt also im Akt genießenden Schauens nicht, der Wert wird nur unbestimmt miterlebt. Es ist also durchaus konsequent, wenn psychologischerseits erklärt wird, daß das wertgebende Element nicht lebhaft erfaßt wird, daß absoluter Wert und apperzeptiver Wert „nur begegnungsweise" zusammentreffen, und sich häufig „die Wertquelle geradezu der Erkenntnis" versagt. J. Pap. Kunst u. Ill. S. 42.



gegen einwenden, daß es schlechterdings unmöglich sei, dem Auge oder Ohr etwas zu verbieten, zu dessen Leistung sie vorher aufgefordert wurden; auch habe sich an dem Kunstwerk selber nichts verändert, wodurch der einmal eingeleitete Prozeß unterbrochen werden könnte. Eine solche naive Auffassung ist uns niemals in den Sinn gekommen. Es handelt sich vielmehr lediglich um eine Änderung der intentionalen Blickrichtung in der Weise, daß wir uns während des Anschauens und Anhörens bemühen sollen, von dem Vorstellungskomplex des Gegenständlichen und von den damit verknüpften intellektuellen Nebenprozessen loszukommen, den Kern unserer Blickwendung in der rhythmischen Formung zu suchen und diese allein mit der uns erfüllenden Stimmung zu durchtränken. Das allein nenne ich ästhetisches Sehen und Hören; es ist ebensoweit von dem Bequemlichkeitsstandpunkt des üblichen Kunstgenießens wie von dem gelehrten Abtasten des Kunsthistorikers entfernt; es will erarbeitet und wie alles Bedeutsame erlernt sein.

Wir müssen uns also bewußt sein, daß der Bedeutungswandel der Form vom Bildmäßigen zum Rhythmischen nicht so zu verstehen ist, daß beide Prozesse beziehungslos nebeneinanderstehen, als ob nun der einleitende Akt seine Bedeutung völlig verloren hätte und wir es nur mit reiner Ornamentik zu tun hätten, in deren linearer Einfühlung das ganze endgültige Erlebnis zu sehen wäre. Das würde uns wieder in eine Ästhetik des Gefälligen zurücksinken lassen, für die ein rhythmisches Hüpfen und Schwingen der Seele der Weisheit letzten Schluß bildete. Die invariante Form ist vielmehr aufs innigste mit dem bildmäßigen Erlebnis verknüpft. Durch sie ging der attentionale Blick hindurch, bildete eine bildmäßige Gegenständlichkeit mit noematischem Gefühlskern und einer Fülle von erinnerungsmäßigen Umlagerungen, denen noetische Vorgänge insofern parallel liefen, als auch hier sich eine Zirkumpolation anzudeuten schien. Das nun folgende Sichabheben von dem singulären Akt besaß immerhin den Charakter von Vorläufigkeit. Es war ein Zusammenfassen der Kräfte, dem ein Erfassen der reinen Form entsprach, aber es bliebe eine ornamentale Sinnlosigkeit, wenn keine noematische Vermittlung dazwischen stände. Es ist also nicht so zu verstehen, als ob jetzt die Rollen einfach vertauscht wären, als ob mit der Umwandlung der Form in eine attentionale Aktualität das Bildnoema der schlichten Neutralisierung verfiele. Das Bildnoema hat seinen thetischen Charakter nicht verloren, es hat sich bei der Vordergrundswanderung der invarianten Form gleichsam hinter diese gestellt, wobei es allerdings in seiner Struktur eine wesentliche Modifikation erfahren hat. Das synthetische Gerichtetsein auf die Form ist also von beziehender Art, ist eine Synthese mit Rücksicht auf das Bilderlebnis. Aber das neue Noema ist nicht mehr nach der Organisation „Kern und Hof" geschichtet, es zerfällt nicht mehr in einzelne Teilakte mit einzelnen Blickzuwendungen, abschweifenden Erinnerungsnoemen, einhüllenden und vagabundierenden Phantasiemodifikationen; es ist aus alledem ein monothetisches Erlebnis geworden: das gefühlsgesättigte gleichschwingende innere Erlebnis, das an der intentionalen Gegenständlichkeit nunmehr in einer ganz besonderen Weise gekettet ist, wie ich sie zu Anfang als Charakter des Evidenzerlebnisses überhaupt geschildert habe. Das Noema der intentionalen

Form bildet sich in eigenartiger Weise aus einer monothetischen Verschmelzung der Bildnoemata zu einem Kern heraus.

Die phänomenologische Analyse zeigt also mit aller Deutlichkeit, daß es sich im ästhetischen Evidenzerlebnis um einen Vorgang handelt, der zwar seiner ganzen Erscheinungsweise im Strukturgesetz des Bewußtseins wurzelt, der sich aber von dem Komplex einreihiger Intentionalitäten deutlich abhebt, und dem innerhalb dieses Gebietes nichts Ähnliches an die Seite gestellt werden kann. Solange wir also während des ästhetischen Zustandes in dem einreihigen Prozeß bleiben, gelangen wir trotz aller Stufenbildungen von Vorstellungen, trotz aller Phantasien in Phantasien nicht an die Erfüllung der eigentlichen Aufgabe heran.

Der Bedeutungswandel im ästhetischen Akt wird erst dann wesenhaft erfaßt, wenn wir ihn als Wertwandel vollziehen. Die Relativität des Gefühlswertes im psychologischen Subjekt soll durch die Einordnung in Wertganzheit konstituiert und dadurch mit dem Charakter von Absolutheit versehen werden. Im naturgenießenden Erleben ist das Noema des einfachen Wahrnehmungsaktes von einem variablen Wertungsnoema überlagert. Das Konkretum tritt mit dem Charakter eines gefallenden stimmunghaften Objekts auf, und die Wahrnehmungsnoese geht mit dem Stimmungserlebnis mancherlei unbeständige Verschmelzungen ein. Es gelingt mit anderen Worten nicht, das Stimmungserlebnis als solches zur Evidenz zu bringen, da die Wertobjektivität nicht unabhängig von dem „werten Gegenstand" erlebt werden kann, sondern beide Noemen miteinander verflochten sind. Wir bewerten nicht die Gestaltung des Werkes nach den ihm immanenten Forderungen, sondern wir richten unsere Wertgefühle auf das im Werke dargestellte Fiktiv-Gegenständliche. Wir sagen, das Dargestellte ist schön oder ist abstoßend, als wenn dadurch das Kunstwerk getroffen werden sollte. Solange wir aber in diesem Genießen verharren, solange ist die Versicherung, daß es sich um Uninteressiertheit im Betrachten handelt, belanglos. Denn sind wir auch noch so wunschlos, noch so selbstvergessen, eins wünschen wir: die Existenz und die Dauer dieses Genusses. Und ist auch das Betrachten uninteressiert, so doch nicht der Genuß.[1]) Und damit müssen wir auch notwendig die Existenz der Ursache des Genusses wünschen. Ob das auf den lusterregenden fiktiven Gegenstand gerichtete Begehren psychologisch etwas anderes ist, als das ästhetische Verhalten, wie Witasek meint,[2]) ist doch für den Verlauf des Aktes unerheblich. Wenn es auch „nur neben ihm und in seiner Folge" abläuft, so tritt es doch mit dem ganzen Erlebnis innig verschmolzen auf. Besteht die Gleichung: ästhetisches Verhalten = lustvolles Schauen, so läßt sich der Koeffizient des Begehrens im Sinne eines Wunsches nach Steigerung der Lust, also im Sinne eines Wunsches nach Verharren und Existieren der Ursache nicht ausschalten. Diese Ursache ist aber keineswegs das Kunstwerk, sondern das in ihm dargestellte Objekt. Das Wertgefühl ist also Existenzgefühl, der Wert des Objekts ist proportional der Summe der Intensitäten der Lust- und Unlustgefühle (Meinong). Das Ergebnis dieses Verhaltens ist dann eine relative Glücksförderung, die für jeden Betrach-

[1]) Geiger, a. a. O. S. 97.
[2]) Grundz. d. a. Ästh. S. 374.

tenden nach seiner besonderen Gefühlsdisposition veränderlich ist, und die sich vom Begehren nur dadurch unterscheidet, daß an Stelle der Existentialurteile nichtpositionale Noesen treten. Der Wertwandel vollzieht sich über die Relativität des Originäraktes hinaus dadurch, daß ich das „Schöne" oder „Abstoßende" mit dem Komplex meiner Ichaffiziertheit „hinnehme", es sich in mir hemmungslos auswirken lasse, indem ich es auf das Ganze der Gestaltung beziehe. Dadurch erschließt sich das „Schöne" oder „Abstoßende", ich bin ihm nicht mehr in wertender Subjektivität freundlich oder abweisend zugewendet, sondern ich erlebe es — subjektiv ganz neutral — als notwendiges Element einer Wertganzheit.

Wie sich im wirklichen Kunsterleben das Stadium des Bedeutungswandels vollzieht, ob es von jedem einzelnen in derselben Weise vollzogen werden kann, das sind Fragen, welche den Forderungscharakter des Gesetzes aufs entschiedenste zu betreffen scheinen. Es könnte also ein System von ästhetischen Normen seinen Geltungsnachweis erst aus seiner praktischen Anwendbarkeit erbringen, und es wäre zu befürchten, daß die Erfahrung mit ihren zum Teil recht schwankenden ästhetischen Wertfeststellungen ein wohlaufgebautes Kartenhaus von gedanklichen Konstruktionen mit einem Schlage zu nichte mache. Solche Bedenken beständen einer materialen Normierung gegenüber zu vollem Recht, und es ließe sich wohl nicht die nebensächlichste, auf das reale Stoffgebiet des Kunstschaffens hinübergreifende Regel aufstellen, die von dem künstlerischen Genius ad absurdum geführt werden könnte. In dieser Hinsicht bleibt also Kants Feststellung bestehen, daß das Genie der Kunst die Regel gibt. Aber gegenüber der Anmaßlichkeit jeder praktischen Normierung muß Aufgabe wahrer Ästhetik die Begründung eines formalen Gesetzes für das ästhetische Verhalten sein, wodurch a priori notwendig eingesehen wird, welches der Zweck des Kunstwerkes ist und in welcher Absicht wir Kunst überhaupt erleben sollen. Der Zweck eines Kunstwerkes wird nun, wie wir gesehen haben, weder durch den phantasievollen Vortrag des Motivs, noch durch die auf das Motiv hinweisende, nur an ihr und für sie bestehende Form als illusionistisches Mittel erfüllt, sondern er liegt in der Repräsentation der Form an sich für etwas Seelisches. Wenn wir also als Richtschnur für schöpferisches Schauen eine formale Regel in kategorischer Bedeutung aufstellen wollten, so könnten wir ihr nach dem Vorangegangenen etwa folgenden Wortlaut geben:

Suche dein Verhalten einem Kunstwerk gegenüber so einzurichten, daß du die durch das Werk vermittelte Stimmung von dem Gegenständlichen ablöst und in selbstschöpferischer Weise an den Rhythmus der reinen repräsentativen Form bindest.

In dieser formalen Regel liegt das Prinzip für alles Kunstschaffen und die Zielsetzung für jedes Kunstbetrachten. Jedes Werturteil über ein Kunstwerk wird sich danach nur soweit rechtfertigen lassen, als es sich auf die Feststellung einer inneren Form bezieht.

H. Cohen hat bei seinem Versuch, Kants Lehre gegen den Vorwurf eines ästhetischen Formalismus zu verteidigen, eine Strukturbeschreibung des ästhetischen Bewußtseins gegeben, die, in ihrer Selbständigkeit weit über die kantische Geschmacksästhetik hinausgehend, in mehr als einer Beziehung mit dem hier gegebenen Aufriß des ästhetischen Prozesses übereinstimmt. Kommen wir bei Kant nicht über die Vorstellung hinweg, als bestände die Gesetzmäßigkeit des Bewußtseins in jener in sich ruhenden „Proportion“ der Gemütskräfte in bezug auf „Erkenntnis überhaupt“, in jenem freischwebenden Spiel „ohne Zweck“, also in einer geruhsamen Belustigung des Geschmackes, während das Gefühl nur so von ungefähr dazukommt, ohne daß die Formung in wesenhafte Verbindung mit ihm gerät, so sucht Cohen die Form als „Gefühlsform“ oder „Gefühlsproportion“ zu ihrem Recht zu bringen. Die Form wird ihm zum „Inhalt selbst, sofern er gesetzlich erzeugt“ ist,[1]) und das ästhetische Gefühl ist ein Gefühl, welches nicht an den Vorstellungen hängt, sondern als Gefühl selbst Inhalt ist“.[2]) Noch mehr, es werden „Arten des Bewußtseins“ ausgelöst, die sich an der Proportion des ästhetischen Gegenstandes in der Weise betätigen, daß eine „neue resultierende Bewußtseinsart“[3]) daraus hervorgeht. Woher nimmt denn nun aber das Bewußtsein seine Legitimation für die „Zweckmäßigkeit des Gefühls“, woher stammt der Charakter von Intentionalität im Erleben von Gefühlszweckmäßigkeit, wenn die Gefühls-Proportion nicht irgendwie noematische Relations-Äquivalente nachzuweisen vermag? Hier finden wir bei Cohen ein verlegenes Schwanken zwischen Objektivem und Subjektivem. Der „Gegenstand“ wird „in dem Verhalten des Bewußtseins erst erbaut“;[4]) aber einige Zeilen später wird dasselbe Verhalten als eine „nicht einen Gegenstand erzeugende Richtung“ bezeichnet und der Gegenstand als „keinerlei Art von Objekt“ bestimmt. Glauben wir dann, der letzten Wegweisung nachgehend, die Form als Formung dieser Gefühlsresultate annehmen zu müssen, so erfahren wir, daß das Fühlen an sich „nimmermehr Form werden“ kann,[5]) daß vielmehr die Vorstellungen als „Stoff des ästhetischen Bewußtseins“ „in Gefühl eingeschmolzen und bei dieser Umschmelzung in Form gegossen“ werden. So entwindet sich uns also wieder die Form als Gefühlsgestaltung und mit der „Einschmelzung“ findet eine psychologische Umbiegung ins Gegenständliche statt, die über die Einstrahligkeit des Einfühlungsaktes nicht hinausgelangt.

3. Die attentionale Einstellung als ästhetisches Vorstadium.

Für die richtunggebende Einleitung und zielbewußte Verfolgung des ästhetischen Prozesses ist die Frage nach der Daseinsfähigkeit oder Daseinsmöglichkeit des illusionistischen Mittels von großer Wichtigkeit.

[1]) Kants Begr. d. Ästh. S. 362.
[2]) Ib. S. 393.
[3]) Ib. S. 397.
[4]) Ib. S. 396.
[5]) Ib. S. 394.

Der für den ästhetischen Akt geforderte Bedeutungswandel der schöpferischen Form läßt es, wie wir gesehen haben, in vielen Fällen geraten erscheinen, der Neigung zu grobnaturalistischem Naturschwelgen von vornherein nicht allzusehr entgegenzukommen; das Verhältnis zwischen Naturillusion und gesetzmäßiger Kunstformung wechselt mit der darzustellenden Stimmungszone. Man könnte auch sagen: die letzten Endes allein auf das Material bezogene, an und für sich geltende eigentümliche Linien-, Farben-, Massen-, oder Tonformung ist doch bereits während des vorästhetischen Aktes vorhanden, wird bei der illusionistischen Introduktion in das gegenständlich Daseiende mit hinübergenommen und gibt der Daseinsschauung über seine wesenhafte, immanente Bedeutung hinaus in bewußter Weise einen eigenwilligen Charakter, der sich dem Beschauer als ein den Naturausschnitt durchtränkendes metaphysisches Zeugungsprinzip aufdrängt.

Was also etwa bei Breughel oder Callot an Linienrhythmik im Flächigen für die Bindung und Bewußtseinsgestaltung des Bizarren und Dämonischen oder Grotesken dient, wirkt bereits gestaltgebend im raumprojizierenden Schauen mit und erzeugt eine Daseinsferne, die dem Unbefangenen die Einleitung des Prozesses erheblich erschwert, so wenig er allerdings hierauf verzichten kann. Es wird sich daher, wenn wir einmal die transzendentale Frage nach dem Wesen des Bedeutungswandels durch die psychologische, auf das zeitliche Zustandekommen des Aktes vor dem Kunstwerk gerichtete Frage ersetzen, in der Regel zunächst nicht um ein einfaches Umschlagen des Bedeutungssinnes handeln, weil die mancherlei subjektiven Hemmungen, die der ungetrübten Empfänglichkeit entgegenstehen, erst allmählich überwunden werden müssen. Daraus folgt, daß ein sinngemäßes Betrachten eines Kunstwerkes sich in seinem zeitlichen Ablauf zunächst nicht in der geschilderten Polarität abspielt, daß es vielmehr als ein beständiges Oszillieren zwischen Form und Inhalt bezeichnet werden muß. Bei der Betrachtung eines Blattes aus Holbeins Totentanz wird es gewöhnlich nicht ohne weiteres möglich sein, den Rhythmus der Griffelführung raumprojizierend so wesenhaft zu verarbeiten, daß die Darstellung als daseinsmöglich hemmungslos angenommen wird. Es wird ein wechselseitiges Sichversenken im Gegenständlichen, ein Sichwiederhinkehren zum Flächigen in einer Kette von Einzelprozessen zu verzeichnen sein. Der eigentliche ästhetische Akt des Bedeutungswandels wetterleuchtet gleichsam in einer Reihe von Oszillationen und Teilprozessen, wodurch die Empfänglichkeit des Betrachtenden zu jener Höhe des Empfindungsgrades gesteigert wird, die nötig ist, um überhaupt erst in den geforderten Bereich der Stimmungszone hineinzugelangen.

Als einleitendes ästhetisches Erlebniselement werden wir also Oszillationen des „attentionalen Strahles" der Blickrichtung zwischen einem vermeinten Objekt und der auf dieses Objekt hinweisenden Lineatur der Bildfläche festzustellen haben.[1]) Auch im Naturgenuß vor

---

[1]) Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, daß das hier geschilderte Stadium der Oszillation mit dem Pendelprinzip in Konr. Langes artistischer Illusionstheorie nichts gemein hat. (Konr. Lange. Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Lpzg. 1895. Das Wesen der Kunst. 2. A.

einem realen Wahrnehmungskomplex bleibt die Richtung des Blickstrahles nicht unverändert; sie wird durch Verflechtung mit Erinnerungsnoesen vielfacher Art zum Schwingen gebracht und bewirkt, besonders unter dem Einfluß zeitgebundener Strömungen unseres Bewußtseins, einschneidende Veränderungen in der noematischen Struktur des Objekts. Hierbei kann indessen von einem funktionellen Ablauf des attentionalen Wechsels nicht die Rede sein, weil nur das Objekt mit seiner verwirrenden Zahl von Zuwendungsmöglichkeiten gegeben ist, während der ruhende Gegenpol der intentionalen Form fehlt und die noetische Energie nach allen zufällig auftauchenden Koeffizienten hinüberspringt. Der wesenhafte Charakter des Kunstwerkes besteht nun darin, daß er

---

Berl. 1907. Über den Zweck der Kunst. Stuttg. 1912.) [Vgl. die Kritik von Jul. Pap. Kunst und Illusion, a. a. O. S. 129 ff., Utitz. Grundlegung, a. a. O. S. 59 ff., Meumann. Ästhetik d. Gegenw. 2. A. Lpzg. 1912. S. 78 ff., H. Maier. Psychol. d. emot. Denkens. S. 492 ff. Hierzu der Nachruf auf Lange von Lorenz Kjerbüll-Petersen. Ztschrft. f. Ästh. XVI. S. 210—15. Hugo Spitzer widmet den Ideen Langes eine längere kritische Würdigung unter Vergleich mit dem Hutcheson-Zimmermannschen Prinzip für die Deutung der „charakteristischen Schönheit" (Kritische Studien zur Ästhetik d. Gegenw. Wien. 1897. S. 79 ff.). Waldemar Conrad zieht eine Parallele zwischen dem ästhetischen Illusionsbegriff Langes und Vaihingers Fiktionstheorie (Die wissenschaftliche und ästhetische Geisteshaltung usw. Ztschrft. f. Phil. u. phil. Kr. Bd. 158. H. 2. Bd. 159. H. 1). Bemerkenswert ist auch Dessoirs Einwand, daß das Abwägen zwischen Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit „in die Urteilssphäre, aber nicht in den Zustand des ästhetischen Erlebens" gehöre (Ästhetik u. a. Kunstw. 2. A. S. 40)]. Die Schaukeltätigkeit des Bewußtseins zwischen einem illusionsfördernden und illusionszerstörenden Pol als ästhetischen Zweck an sich anzusehen, erscheint mir so oberflächlich, die Art der illusionszerstörenden Mittel so trivial, die Ausschaltung jedes wirklichen Gefühls so abwegig, daß ich zu den Einzelheiten dieser Theorie nicht weiter Stellung nehme. Die Idee des Langeschen Oszillationsphänomens, das „Verlieren und Zurückgewinnen des Wirklichkeitsbewußtseins" (W. Conrad, a. a. O. S. 34) geht zurück auf eine gelegentliche Äußerung Goethes, und hat ihre historische Ausprägung in gewissem Sinne in Schlegels romantischer „Ironie des aus dem Stück Fallens" gefunden. Oszillation in unserem Sinne ist nicht psychologisch als Schaukeln zwischen Wirklichkeit und Fiktion, und noch weniger als Selbstzweck für ästhetisches Erleben zu verstehen, ist also eine Immanenzerscheinung innerhalb des kontinuierlich verharrenden Bewußtseinsstroms. Sie hat die Aufgabe, die Ablösung von aller „Fiktion" und die noch weiter gesteigerte Abrückung von aller Wirklichkeit und Singularität herbeizuführen. Sie stellt gleichsam die in Reihenform umgesetzte transzendentale Funktion des Bedeutungswandels dar, und ändert sich in der rhythmischen Form ihrer Erscheinungsweise mit der regionalen Schicht, mit dem Gewichtsverhältnis zwischen Daseinsform und Wirkungsform. Langes Schaukeltheorie steht zu dem hier vorgetragenen Oszillationsphänomen des Blickwandels in einem ähnlichen Verhältnis, wie Schlegels ironisches Über-der-Sache-stehen zu Fr. W. Solgers tragischer Ironie. Auch Solger lehnt mit Entschiedenheit die illusionistische Peripetie als ästhetischen Endzweck, und die hierbei geforderte Bewußtheit und Mutwilligkeit ab, und versteht die tragische Überwindung von Wirklichkeit als immanentes Glied des ästhetischen Prozesses, als bewußtseinsnotwendige Negation, der die Position als Wiederverknüpfung der Idee in ihrer Einheit zu folgen hat. Das dialektische Prinzip Hegels — von Solger lange vor der „Phänomenologie" als immanentes Gesetz des Bewußtseins gesehen und bis in die äußere Form seiner Dialoge bewußt zum Ausdruck gebracht (cf. Solgers nachgel. Schriften ed. L. Tieck u. Raumer. Lpzg. 1826. Bd. I. S. 630) — führt durch die Wirklichkeitszerstörung hindurch, damit „ein jedes Gefühl allumfassend werden und den ganzen Sinn des Menschen müsse ausfüllen können". (Erwin. Tl. II. S. 225. Vgl. meinen Aufsatz: K. W. Solger und die romantische Idee. Geisteskultur. 34. Jhrg. S. 241—256.)

erstens etwas Naturhaftes meint, zweitens aber etwas rein Bildmäßiges, Ornamentales darstellt. In dem gemeinten Naturding oder Naturvorgang ist das rein vorstellungsmäßige und stimmunghafte Noema als in verschiedenen Schichten liegend anzusehen, wenn auch für die Einleitung des ästhetischen Prozesses durch notwendige Beziehungen Sorge getragen ist. Bei der Blickwendung im eigentlichen Akt, wobei die Funktion des Hinweisens auf ein anderes, des Für-ein-anderes-Stehens, ausgeschaltet ist und die Form als selbständiges Konkretum auftritt, erscheint auch das stimmunghafte Noema in eindeutiger Bezogenheit. Rhythmische Form und Noema sind zu einer Erlebniseinheit geworden.

Der Prozeß der attentionalen Oszillationen ist also der erste Versuch der Wiederentdeckung der Skizze, der umgekehrte Weg, den der Künstler genommen. Wie die Skizze ein „Umstoßen und Wiederaufbauen" war, „wie der Künstler sein räumliches Werk aus dem Nichts erst heraufführt, so reißt der lebendig Schauende das fertige Werk gleichsam erst wieder ein, um es neu aufzubauen. Die Formen, Farben, Lichter kommen in Fluß, tauen auf, um noch einmal zu gerinnen, sie scheinen in der belebten Strömung zu klingen, kurz, es ist Musik darin".[1]) Die Melodie dieser Musik gilt es zu finden; sie ist der Rhythmus, der unser Ich erfüllenden Zone, wie sie durch die hereinbrechende Gefühlsgegenständlichkeit zum Schwingen gebracht wird. Schritt für Schritt gehen wir, immerfort dem konkreten Gefühlserlebnis zugewendet, in der Erarbeitung der Wirkungsform vorwärts. Nicht lange bleiben wir bei der gefälligen oder mißfallenden Gegenständlichkeit stehen und suchen festzustellen, was den gegenständlichen Einfühlungsakt unterstützt, was ihn behindert. Ja, wir suchen geradezu solche Knotenpunkte des bildmäßigen Anschauens auf, bei denen der „genießend" Schauende mit seinem Mißfallensurteil nicht zurückhält, um hier eine Blickänderung nach der Form hin vorzunehmen, und das, was sich als Stimmungserlebnis im Schauen ablöste, an diese Form zu binden; weil gerade dort der Übergang zu ihr leicht fällt, wo sie durch offenbar „mißfallendes" Zurückdrängen der Daseinsform den „Genuß" stört. Ein sinnfälliges Mittel, „die Intention des Laokoon recht zu fassen", gibt uns G o e t h e in der Weisung an, „sich in gehöriger Entfernung, mit geschlossenen Augen" vor das Bildwerk zu stellen. „Man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer ausströmt."[2]) In dieser Anweisung des abwechselnden Schließens und Öffnens der Augen liegt nun nicht etwa der Gedanke an eine optische Täuschungsillusion, nach der Figuren uns als lebende Personen erscheinen. Nicht die Objekte erhalten Leben, „es" lebt vielmehr im Objekt; die Form beginnt zu fließen und sich über das Gestaltete hinaus Schritt für Schritt als dynamische Gestaltung fühlbar zu machen. Sie macht, in engster Verbindung mit dem vom Bildhaften herkommenden Gefühlserlebnis immer mehr ihre Eigenrechte geltend. „Jetzt" steht es vor uns;

[1]) V i s c h e r. Ästhetik. III. S. 51.
[2]) G o e t h e. Über Laokoon.

nicht mehr der von sinnlosem Schmerz erschütterte Leib eines Menschen, sondern eine Brandungswelle, die sich aufbäumt und sich zu überschlagen droht; und auch das nur ist eine symbolische Umschreibung der Form, die nur Form, nur symbolische Repräsentation und Bindung für das von der Gefühlserschütterung aufgewühlte Stimmungserlebnis sein will. Vom „Ausdruck edler Einfalt und stiller Größe" vermag nur der zu sprechen, der diesen Ausdruck nur im Gegenständlichen, im Figürlichen sucht, der über die Frage des Schreiens nicht hinaus zur eigentlichen „Intention des Laokoon" gelangt.

In dem Wechselspiel des oszillierenden Schauens vollzieht sich der eigentliche Konflikt, dessen glücklicher Austrag die Überwindung der „Illusion" und die Erarbeitung der ästhetischen Stimmung zur Folge hat. Unaufhörlich, bald verebbend, bald hart aufeinanderstürmend, zieht Bilderlebnis und Formerlebnis durch unser Bewußtsein. Je tiefer sich das Schauen ins Sinnliche zu verlieren droht, um so mehr bäumt sich die Form aus dem Untergrunde des Bewußtseins empor, indem sie den Erlebnisfaden gleichsam zerreißt, sich vor das sinnliche Erlebnis stellt. Der durch das Gegenständliche vermittelte Gefühlscharakter wird von der Form aufgenommen, die Form durchtränkt sich mit diesem Gefühl und entkleidet das Gegenständliche somit seiner weiteren Bedeutung. Die Hexenszene in Macbeth bietet an Unheimlichem, Widrigem, Eklem eine solche Fülle, daß die Kette der Vorstellungen eine Reihe recht unlustvoller Gefühle nach sich zieht. Aber bevor noch das Unbehagen thetischen Charakter annehmen kann, wird das Erlebnis von dem „schwebenden, webenden, brauenden, wolkigen, jagenden Rhythmus" (Gundolf) emporgetragen. Die Form ist auch hier nicht als absolute Form plötzlich da, sondern sie löst sich von dem Gegenständlichen organisch ab. Bürgers Übersetzung vermag die Stimmungsbindung, wie Gundolf ausführt, nicht zu vollziehen. Wo es rhythmische Ablösung gilt, findet Steigerung des Schmutzigen, Häufung des Garstigen statt und es wird, „was bei Shakespeare Bewegung war, ins Gegenteil vergröbert".[1])

Immer und immer wieder ist es das Klammern an Illusion, das uns verführt, bei ihr stehen zu bleiben und darüber Werturteile zu fällen, als wäre es Wirklichkeit, während das eigentliche Werterlebnis noch gar nicht eingetreten ist.[2]) Ich möchte, um immer von neuem Mißverständnisse zu beseitigen, auf die nichtpsychologische Bedeutung des Ausdruckes „Illusion", soweit ich mich seiner bedient habe, hinweisen und fühle mich in diesem Punkte in Übereinstimmung mit Simmel, der es für sinnlos erklärt, im Kunstwerk einen Zwang zur Reproduktion von

---

[1]) Shakespeare und der deutsche Geist. 1911. S. 275.

[2]) Zu welchen Konsequenzen die Lehre vom illusionistischen Kunstschein führen kann, zeigen Ed. v. Hartmanns Ausführungen über das Panorama. Es trifft nicht zu, daß Hartmann „den Zweck des Panoramas in außerästhetischer Illusion erblickt", wie dies Volkelt beschönigend hervorhebt. (D. ästh. Bew. S. 157.) Das außerästhetische Moment erblickt er nur in der „Verquickung des Rundgemäldes mit einem realen Podium und realen Requisiten". (Phil. d. Sch. 2. A. S. 627.) Im übrigen ist er von der „idealischen Behandlungsweise" des Rundgemäldes so überzeugt, daß er sogar technische Vorschläge macht, wie das Panorama durch Ausgestaltung zum „Ganzkugelgemälde" zu „völlig reinem und ungetrübtem malerischem Schein" entwickelt werden könnte.

Wirklichkeit zu suchen.[1]) Ich hätte, statt mich des psychologisch belasteten Ausdruckes zu bedienen, mit H u s s e r l von der freien Möglichkeit der Blickwendung auf ein entsprechendes Individuelles, von einem „Sichtigsein von Individuellem“[2]) sprechen können. Ich könnte sagen, das illusionistische Sinnesding steht dem Naturwirklichen ebenso gegenüber, wie die Hilfsschemata naturwissenschaftlicher Forschungsmethode zur empirischen Realität. Wie hier an Stelle der Seinsfrage die methodologische Frage der Ganzheitseinordnung tritt, so ist das illusionistische Sinnesding nur ein Komplex von „Zeichen“ für Gefühlsgegenständlichkeit. Von diesen Zeichen gilt es im ästhetischen Schauen „methodologisch“, d. h. unter der gefühlsmäßigen Stringenz ihrer Gegebenheit zurückzugehen, um die repräsentative Bedeutung des geformten Stoffes als Gegenstandes der regionalen Schicht zu erleben. Wäre mit dem Akt der Stellvertretung nichts weiter geleistet, als die Setzung eines Gegenständlichen für ein anderes, bliebe es immer nur bei einem Bewußt-Haben, so wäre das Setzen des einen für das andere ein inhaltloses Spiel, ein bedeutungsloses Phantasieren, das den Anspruch auf Geltung nicht machen könnte, den wir dem ästhetischen Vorgang unzweifelhaft beilegen. Als ästhetischer Gegenstand tritt das Produkt in doppelter Bezogenheit auf: einmal als etwas Anschauungsmögliches — dadurch bewahrt es den illusionistischen Charakter der Gegenständlichkeit —, und zweitens als Bewußtseinsnotwendiges — das verleiht ihm seine nichtgegenständliche Bedeutung, die seine gefühlsmäßige Erzeugung überhaupt erst rechtfertigt.

Die psychologische Frage der mehr oder weniger vollkommenen Illusionswirkung besitzt also für uns keine grundlegende ästhetische Bedeutung. Ob jemand imstande ist, die Zeichen für Wirklichkeit, welche auf den nichtpositionalen Hintergrund hinweisen und das konkrete Gefühlserlebnis bestimmen, mit dem Charakter von lebhafter Sinnlichkeit zu versehen, ist ein Problem, welches die differentielle Zonenschichtungs-Lehre betrifft, auf den Ablauf des ästhetischen Aktes indessen keinen entscheidenden Einfluß hat. Abweichungen vom konventionellen Sehen, „Verstöße“ gegen die Perspektive (Verkümmerung oder Vervielfältigung des Hauptpunktes), dienen häufig der Absicht, den Blick auf die Fläche zurückzudrängen. (S c h l e i e r m a c h e r will die Anwendung richtiger Perspektive nicht als Täuschungsillusion bezeichnet wissen. Die Perspektive gibt nach ihm erst „die reine Wahrheit des Sehens“. (Vorl. S. 496.) Für die Malerei, so meinen wir, ist jedenfalls das wahre Sehen das Sehen auf der Fläche.)

4. Die bildmäßigen und formalen Überlagerungen im ästhetischen Gegenstand.

Wir haben im letzten Paragraphen gesehen, wie Kunstform und stimmunghafte Wirkungsform in eigentümlicher Weise miteinander verschmelzen. Diese Verschmelzungen betreffen natürlich nicht die beiden

---

[1]) Rembrandt. Ein kunstphilos. Versuch. Lpzg. 1917. S. 183.
[2]) Ideen. S. 12.

noematischen Gruppen als solche, da zu Beginn des ästhetischen Aktes das Stimmungsnoema überhaupt noch nicht gebildet ist. Wenn also auch das ästhetisch Formale zunächst in seiner Wirkungsweise zurücktritt, aber in seiner Invarianz einmal das Bildmäßige und andererseits das Stimmunghafte zu vertreten hat, so sind Überlagerungen der reinen Naturgegenständlichkeit durch das Formale unvermeidlich. Der in der Form zur Geltung gebrachte Wille zur Einheit und Totalität linearer, koloristischer und rhythmischer Bindung webt bereits im Aufbau und in der Komposition des Bildmäßigen und bedingt damit schon von vornherein eine Naturferne, die als Erstes Absage von der naturalistischen Einstellung voraussetzt.

Es ist nun von großer Bedeutung, auf den Grad der Überlagerung, d. h. auf die Innigkeit des Eindringens der schöpferischen Form in die abgebildete zu achten. Denn hier allein bietet sich uns ein Mittel, die Charakterisierung der verschiedenen Stimmungszonen deskriptiv anzugeben.

Bei solcher Betrachtung ästhetischer Erlebnisstrukturen ist von neuem ein Blick auf die naturalistische Grenzform zu richten, bei der die Funktion des dynamischen Ablaufes der Synthese gleichsam am Nullpunkt angelangt ist. Beim naturalistischen Kunstwerk ist von einer formalen Überlagerung gar nicht die Rede, weil eine intentionale Wirkungsform überhaupt nicht vorhanden ist. Statt ihrer sucht man hier Darstellung des Idealschönen als Steigerung des Gefälligen in organischer Naturform und versteht unter rhythmischer Bindung theatralische Anordnung der figürlichen Komposition. Ein Bedeutungswandel zum ästhetischen Noema kann infolge Fehlens jeder Überlagerung nicht eintreten, das Objekt verharrt in konkreter Starrheit, während die noetischen Funktionen vagabundierend durcheinander strömen.

Das Kunstwerk der apollinischen Zone besitzt zugleich mit einer ausgeprägten Wirkungsform auch ein eindeutiges ästhetisches Noema. Die im Einzelorganismus wirkende Naturentelechie wird zu einem seelischen Ausdruckswert erhoben und kommt in der eurhythmischen Aufteilung und Durchdringung des Räumlichen zur Geltung. Aber das physische Phänomen kommt nicht in einen tragischen Widerstreit mit der schöpferischen Synthese; psychische Intention und kosmische Erfüllung stehen in Harmonie zu einander oder konvergieren wenigstens nach dem gleichen Ziel. Infolgedessen bieten sich dem einleitenden Prozeß keine Schwierigkeiten, keine eigenwillige Form verrät subjektive Besonderheit, und wir könnten im hellenischen Kunstwerk das Ideal für den Ablauf des ästhetischen Prozesses erblicken, wenn nicht anerzogene naturalistische Einstellung beim Betrachten des Gefälligen stehen bliebe und gar keine Neigung verspürte, den Bedeutungswandel zu vollziehen.

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, wollten wir auf alle nur denkbaren Schichten bildmäßiger Dingkonstitution eingehen. Wir können hier nur im allgemeinen feststellen, daß, je intensiver die Dynamik des Bedeutungswandels einzusetzen hat, um so inniger auch die Überlagerungen und Verschmelzungen im Bildhaften auftreten müssen, und wir stehen auch hier wieder an einem Punkt, wo für künstlerisches Erleben sich die Grenzen der Mitteilbarkeit aufweisen lassen, wo unserer Einsicht

stilles Resignieren nottut, und die Solgersche „Ironie" in anderer Betrachtung ihre erneute Rechtfertigung erfährt.

Wenn wir uns fragen, was denn die unmittelbare Folge solcher Formüberlagerung ist, so müssen wir unseren Blick auf den noematischen Komplex des originär wahrnehmenden Bewußtseins richten, der dadurch in Mitleidenschaft gezogen wird. Unzweifelhaft verbinden sich mit einer großen Zahl empirischer Gegenstandsvorstellungen bestimmte noematische Parameter, von denen jeder wieder Gruppen und Höfe in den verschiedensten Abstufungen heranführt; sie alle zusammen geben die Sinnenfülle des Wahrnehmungsdinges ab. Jede formale Überlagerung führt nun unabweislich zu einer Abweichung von der Gegenstandsvorstellung und damit folgerecht zu einer Störung des noematischen Komplexes, zu einer Verkümmerung der empirischen Sinnenfülle. Der Betrachtende oder Zuhörende wird also gezwungen, gleich von vornherein seine Aktivität mit aller attentionalen Schärfe dem noematischen Komplex zuzuwenden, störende erinnerungsmäßige Parameter abzustoßen und damit zugleich unter schrittweiser Zuwendung auf das verursachende Formale — wie es bereits gezeigt wurde — eine neue noematische Gruppierung und Verengerung auf den stimmunghaften Kern vorzunehmen.

Es liegt nahe, im Zusammenhang mit dem soeben Erörterten auf die „Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühls" einzugehen, welche so häufig zum Range einer ästhetischen Grundnorm erhoben wird. Es ist zunächst keine Frage, daß eine solche Abschwächung von Wirklichkeitsgefühl beim Erleben von Kunstwerken eintritt. Daraus folgt doch aber nicht, daß sie für das Ästhetische kennzeichnend ist, daß sie also nur hier festgestellt wird. Sie tritt überall dort auf, wo wir im originären Gefühlsakte dem Objekt nicht-thetisch zugewendet sind, wo wir keine aktuell-thetischen Vollziehungen zwischen dem Vorgestellten und unserem empirischen Gegenwartserleben vornehmen. Daß solche Weisen des Erlebens aber keineswegs auf das Gebiet des Ästhetischen beschränkt bleiben, haben wir mehrfach gezeigt. Daraus ergibt sich auch, daß wir dem vielbesprochenen „Kontrastgefühl der Entlastung", wie es auch L i p p s getan hat, keine spezifisch ästhetische Bedeutung zuerkennen können.[1])

Die Durchstreichung von Wirklichkeit ist also etwas, was mit dem Kunstwerk mit gegeben sein muß. Es muß, so paradox es klingt, thetisches Bewußtsein mit nicht-thetischem Hintergrund vorliegen. Nur dadurch, daß Bildobjekt und Hintergrund zwei verschiedenen Modifikationsschichten angehören, ist wechselseitige Neutralisierung möglich. Ich sehe eine gemalte Landschaft; sie er-„scheint" mir wirklich, d. h. in dem Maße wie in sinnlicher Anschauung Zeichen für Wirklichkeit gegeben sind. Nicht so der mit ihr verbundene Hintergrund. Um ihn zu erleben, bedarf es einer besonderen Art nichtpositionaler Blickrichtung, die, durch die originäre Gegenständlichkeit hindurchgehend, den Sinnesbestand mit erinnerungs- und phantasieartigen Schichtungen umgibt.

Dieser Sachverhalt, in dem also durch einfache Wirklichkeitsdurchstreichung Herabsetzung von Wirklichkeitsgefühl herbeigeführt wird,

[1]) Vgl. hierzu: V o l k e l t. Ästhetik. I. S. 488 ff.

betrifft, wie wir wissen, jedes bildhafte Schauen. Selbst wenn es „uninteressiertes" Schauen im vollsten Sinne ist, braucht es noch nicht ästhetisches Schauen zu sein. Das Wirklichkeitsnegat liegt im Charakter des Bildhaften, ist mit ihm gegeben, gleichgültig, ob das Bildhafte imstande ist, den ästhetischen Akt einzuleiten oder nicht. Zu dieser Durchstreichung muß eine Änderung des Zeichens für Sinnlichkeit hinzukommen, die mit einer Änderung des Gefühlserlebnisses verbunden ist. Indem wir nämlich der nichtpositionalen Umgebung attentional zugewendet sind, aber gleichzeitig infolge der formalen Überlagerung des sich immerhin geltend machenden Bildkerns gezwungen sind, an dem Phantasierten oder Erinnerungsmäßigen Strukturveränderungen vorzunehmen, macht sich erst eine besondere, ästhetisch bedeutsame Abrückung von Wirklichkeit bemerkbar. Und weiter: Diese Abrückung gelangt nicht etwa in einer Veredlung, Sublimierung oder Isolierung von Gefühlsgegenständlichkeit zum Ausdruck. Im Gefühlserlebnis tritt überhaupt keine Veränderung der Qualität, sondern lediglich eine Verblassung von Intensität ein, deren Effekt wohl schwerlich das Ziel des ästhetischen Aktes sein dürfte. Nun haben wir zweierlei zu berücksichtigen: Das Verblassen des originären Gefühlsaktes ist kein Mangel, sondern geradezu Vorbedingung für das Anschwellen des stimmunghaften Koeffizienten. Dieser Koeffizient, dessen Gestaltung in Frage steht, muß sich als Resultat des Durchstreichungsaktes ergeben. Sublimierung dieses Koeffizienten heißt aber nicht Veredlung von Gegenstandsgefühlen, sondern eindeutige Zonenzuordnung. Hierdurch erfahren wir, was Wirklichkeitsentrückung in unserem Sinne bedeutet. *Die Verkümmerung der empirischen Sinnesfülle hat also nicht etwa die Bedeutung, unsere Gefühle zu idealisieren, sondern die mit ihr auftretenden vagabundierenden Stimmungstönungen zu reduzieren und nach einer eindeutig bestimmten Schicht hin zusammenzufassen.* Die Erinnerungsnoemen, welche sich um den Kern lagern, und dem Befunde unseres empirischen Erlebniskreises entstammen, treten zunächst mit allen stimmunghaften Zufälligkeiten unserer Raum- und Zeitgebundenheit auf. Reduktionen am nichtpositionalen Komplex also, welche unter dem Zwange der formalen Überlagerung vorgenommen werden, bedingen zugleich stimmungsnoetische Reduktionen, woraus zugleich mit dem Verblassen von Gefühlsgegenständlichkeit regionale Eindeutigkeit gewährleistet wird.

Es ist eine psychologische Angelegenheit, Hemmungen verschiedenster Art beim Ablauf dieser Reduktionen zu behandeln. Hier wäre vor allem eine Entscheidung darüber nötig, inwieweit historische Stoffe der künstlerischen Darstellung mit ästhetischem Erfolge unterzogen werden können. Unsere Stellungnahme zu diesem Problem ist von vornherein durch die phänomenologische Feststellung bedingt. Der gesamte noematische Bestand des nichtthetischen Phantasieerlebnisses muß, damit an ihm Reduktionen vorgenommen werden können, durch den Sinneskern der Wirkungsform „hindurchgegangen" sein, d. h. der phantasierte Hintergrund muß — wenigstens zum größten Teil — sich aus dem Anschauungserlebnis herausgebildet haben. Dadurch allein wird es mög-

lich, daß der Anschauungskern mit dem Hintergrund verschmilzt, daß sich sein Charakter auf jenen überträgt. Nun können aber neben dem attentionalen Kernstrahl noch intellektuelle Nebenprozesse einherlaufen, die, vom Anschauungserlebnis in keiner Weise modifiziert, sich dennoch im Hintergrund mit den anschauungsgesättigten Noemen verbinden oder verbinden sollen. Es ist klar, daß die „außerästhetischen" Elemente von der Wirkungsform her gar keiner Reduktion unterliegen, und sich infolgedessen durch die Starrheit ihrer Gegebenheitsweise unliebsam bemerkbar machen, ja den eigentlichen Prozeß ersticken können. Hier findet jetzt überhaupt keine Reduktion mehr statt, das nichtthetische Noema bindet sich in schlichter Weise an das Bildobjekt und wird, statt synthetischer Umformung unterworfen zu werden, thetisches Bewußtsein, Ruhen im wirklichen „Kunstschein". Dies gilt von den meisten historischen Gemälden, bei denen über das Bilderlebnis hinaus die Kenntnis eines bestimmten geschichtlichen Zusammenhanges erfordert wird. Es soll dabei nicht bestritten werden, daß ein gewisses Maß von außerästhetischem Zusammenhangsbewußtsein stets vorausgesetzt werden muß; es handelt sich hier nur darum, wieweit von einer Wanderung durch den Sinneskern und einer Sättigung mit dem Anschauungserlebnis gesprochen werden kann.

Es bliebe also einer kunstwissenschaftlichen Untersuchung überlassen, historischen Bildwerken ihre Würdigung zuteil werden zu lassen. Sollen wir sie indessen auf ästhetische Wertung untersuchen, so muß als allererste Bedingung die vollkommene Durchstreichung alles Wissens um historische Besonderheit verlangt werden. Was dann noch an gegenständlichem Gefühlsgehalt übrig bleibt — und das ist leider meistens überraschend dürftig — kann allein der ästhetischen Reduktion zugeführt werden. Rethels „Otto III. in der Gruft Karls des Großen", Hodlers „Rückzug der Eidgenossen bei Marignano" oder „Schlacht bei Näfels", Grecos „Begräbnis des Grafen Orgaz", Rembrandts „Opfer Manoahs" oder „Blendung Simsons" mögen als wenige Beispiele für die Selbständigkeit des Gefühlshorizontes gegenüber andrängenden fremden Elementen angeführt werden. Für Beispiele der entgegengesetzten Art liefert jeder Besuch von Galerien und Zeughäusern reichliches Material. Eine weitere nicht unbeträchtliche Erschwerung des ästhetischen Aktes entsteht durch jene unvermeidliche Art von Erinnerungsnoesen, die die Gegenstandsvorstellungen durch Kunstkonvention beeinflussen. Es geschieht nicht selten, ja es war zu Zeiten soziologisch gebundenen Kunstschaffens selbstverständlich, daß die Gegenstandsvorstellungen mit Erinnerungsvorstellungen von anderen Kunstwerken gesättigt waren, wie es besonders zu geschehen pflegte, wenn epigonenhafte Massenarbeit von Schulen den zeitgenössischen Geschmack beherrschte. In solchen Fällen könnten wir wohl auch von einer formalen Überlagerung des Bildhaften sprechen, die indessen gewöhnlich ihre Herkunft außerästhetischen Erwägungen verdankt und auf modisch veräußerlichte Stilelemente zurückgeht. Es unterliegt keinem Zweifel, daß solche Werke nicht in vollem Maße als Produkte einer schöpferischen Synthese angesehen werden können. Die naive Rezeptivität, welche wir für den Beginn des Aktes fordern müssen, ist ausgeschaltet. Der Betrachtende wendet

sich mit einem vorgefaßten Geschmacksurteil dem Kunstwerk zu und verschließt sich ein für allemal dem ästhetischen Erlebnis. Im übrigen gehören solche, durch den Gedanken der Marktfähigkeit und durch fehlerhafte Kunsterziehung entstandene Hemmungen in den Problemkreis psychologischer Untersuchungen und interessieren hier nicht weiter. Die Kunstpädagogik wird allerdings hieraus großen Nutzen ziehen, der ihrer schweren Aufgabe zugute kommt. Denn von ihr ist weit mehr zu fordern als Erziehung zum sogenannten „ästhetischen Blick", zur reinen uninteressierten Kontemplation. In reiner Kontemplation kann der größte Kitsch „genossen" werden.

Es wird aus unseren Darlegungen klar geworden sein, wieweit die Durchstreichung von „hinzuzudenkender" historischer, ethischer oder religiöser Einordnung des bildhaften Gegenstandes zu gehen hat. Ich fühle mich von der Einseitigkeit frei, die in dem ästhetischen Gebilde nur das sinnlich-reizvolle Gefallensobjekt anerkennt; ich denke also nicht daran, das ästhetische Erleben derartig zu sterilisieren, daß es für rein ästhetische Wertung vollkommen gleichgültig bliebe, ob eine Skulptur, welche die Gerechtigkeit darstellt, in ihrer gesamten Formgestaltung das Wesen von Gerechtigkeit zum Ausdruck bringt, oder ob mir statt dessen ein in gleichem Sinne „drapiertes Kammerkätzchen" ihre vielleicht in intensiverem Maße „ästhetischen Reizchen" zur Schau stellt. Wenn ich auch zugebe, daß eine Sonderung zwischen Ästhetik und Kunstwissenschaft am Platze ist, so bin ich doch dagegen, daß der Einschnitt an eine Stelle verlegt wird, wo für die Ästhetik als grundlegende Wissenschaft so wenig übrig bleibt, daß man den Rest als übelstes Ästhetentum bezeichnen müßte.[1]) Unbedingt ist in dem angeführten Beispiel das Wesen „Gerechtigkeit" mit zum ästhetischen Erlebnis zu rechnen; ja es macht geradezu seinen noetischen Kerngehalt aus und ist mit aller intentionalen Energie in dem sinngebenden Charakter des Objekts beschlossen. Die stilistische Überlagerung des noematischen Komplexes sorgt für die Eindeutigkeit des Erlebnisses.

In noch höherem Maße gelten alle diese Betrachtungen von der Porträtkunst. Man spricht hier gewöhnlich immer nur von zwei Gegensätzen: von der photographischen, „ikonischen" Wiedergabe einer aus dem Zeitgeschehen brutal herausgerissenen Zufälligkeit der empirischen Person, oder von der bis zur völligen Aufhebung der Persönlichkeit getriebenen Typisierung, dem εἴδωλον εἰδώλου Plotins. Wird aber zeitgebundene Wirklichkeit durchstrichen, und dennoch das Wesen von Individuation aus der Bildgestaltung abgeleitet und wieder darauf bezogen, wie es Dürer im Gegensatz zur kaltsachlichen Registrierungsmanier des jüngeren Holbein so meisterlich verstand, so ist das Porträterlebnis zu allererst berufen, regionale Stimmungsgestaltung zu vermitteln.

5. Die Verflochtenheit von Stimmungsregionen.

Das Konstitutionsproblem des ästhetischen Gegenstandes erfährt eine grenzenlose Ausweitung, wenn wir uns erinnern, daß die Skala der

[1]) E. Utitz tritt unter Heranziehung des gleichen Beispieles für eine derartige ungleichmäßige Aufteilung des Kunstgebietes ein. (Grundl. I. S. 235 ff.)

stimmunghaften Erlebniszonen nicht unvermittelt nebeneinander liegen, sondern in den zartesten Tönungen und Abstufungen ineinander übergehen. Daß hierdurch die Horizontlosigkeit des Zonenbewußtseins nicht beeinträchtigt wird, d. h. daß jede Schicht nicht etwa, um in ihrer Gestaltungsgesetzlichkeit erfaßt zu werden, die Setzung benachbarter Schichten als „Grenzen" fordert, daß die Gliederung vielmehr anders dimensional gedacht ist, dürfte klar sein. Will man eine Beschreibung deutlich abhebbarer Schichten und der ihnen entsprechenden Konstituentien geben, so ließe sich bis zu einem gewissen Grade der Annäherung jede noch so eigenwillige Tönung durch Übereinanderlagerung verschiedener beschreibbarer Schichten ausdrücken. Ein derartiges rationales Verfahren setzt dann allerdings an die Stelle organischer Verflochtenheit ein rationales Mosaik, wobei wir uns bewußt bleiben müssen, die Einmaligkeit irrationaler Individuation nicht adäquat erfassen zu können. Wenn die Mitteilbarkeit des Erlebens im Kunstwerke selber schon die höchste Anspannung seelischer Aktivität voraussetzt, so vermag sich analytische Deskription natürlich nur auf das Grundsätzliche einer allgemeinen Orientierung zu beschränken. Die Eigenwilligkeit der Verflechtung gegenüber der rationalen Klarheit der kategorialen Sphäre, die individuelle Tönung und die scheinbar im Gegensatz hierzu stehende Forderung, über diese Individuation hinaus etwas mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit zu erleben, das ist die schwere Frage. Man sieht häufig die Schwierigkeit an einer anderen Stelle, indem man unter Individuation nicht jene von uns gemeinte Überlagerung und Verkümmerung noematischer Koeffizienten gegenüber dem naiven Wahrnehmungsnoema versteht, sondern an den schlichten Gegensatz zwischen Konkretum und Abstraktum denkt. So gibt Ed. Spranger bei der Aufzählung und Beschreibung der verschiedenen Formen des Sichselbsterlebens (Lebensformen. 2. A. S. 87 ff.) dem Komplex der ästhetischen Akte eine Mittelstellung zwischen dem Ichkreis des naturhaften, psychologischen Subjekts und dem des erkennenden Ichs. Das ästhetische Ich steht nach ihm dem ersten elementaren Kreis noch deshalb nahe, weil es immerhin durch seine Hinwendung auf ein Konkretes, auf ein Dies und Jetzt noch der Haecceitas verschrieben ist. Ich meine dagegen: nicht diese Art der Individuation im Sinne der Zuwendung auf ein Konkretum macht den Unterschied zwischen beiden Ichkreisen aus, schreitet doch der Prozeß hier wie dort erst über den singulären Akt zum Erleben von Allgemeingültigkeit oder Totalität fort. Individuation in unserem Sinne ist nicht etwa das Zufällige, räumlich und zeitlich Bedingte, das erst einmal ausgeschaltet werden muß; es bedeutet vielmehr das Aufleuchten, die Abschattung des ästhetisch Wesenhaften im Werke, das uns gerade zum eigentlichen Strukturerleben des Bewußtseins hinführen soll.

Darin liegt der Wert des ästhetischen Erlebnisses, daß die individuelle Verflochtenheit mit dem Ichgefühl nicht einfach ausgeschaltet wird, wie in der kategorialen Zone, daß das Individuelle trotz Ausschaltung der konkreten Illusionsform im Kulminationspunkt des Aktes immer erhalten bleibt, ja daß sich alles um die Entfaltung dieses Individuellen dreht. Das Individuelle wird nicht mehr als etwas Unsauberes ausge-

schaltet, es wird zur Ich-Erlebens-Totalität gesteigert. Das Ich wird nach einem Ausdruck Cohens „wirkliches Ereignis".[1])

Es wird behauptet, daß die „Epoche der Ästhetik", der Kritik des Geschmacks, das Problem des Individuums in dem Problem der Sinnlichkeit entdeckt habe, und besonders Bäumler[2]) bemüht sich mit großer Gelehrsamkeit nachzuweisen, daß wir in dem lange verkannten Baumgarten den Wegweiser für eine ästhetische Grundlegung zu erblicken haben. Besteht auch kein Zweifel, daß die Verdienste dieses Mannes lange Zeit ungebührlich unterschätzt worden sind, und ist auch die Unbekümmertheit und Selbständigkeit seines Denkens, mit der er dem abstrakten Denken seine veritas aesthetica als scientia cognitionis sensitivae gegenüberstellt, in hohem Maße anzuerkennen, so bleibt doch Vischers triftiger Einwand, „mit welchem Rechte mit der sinnlichen Erkenntnis die Erkenntnis des Schönen" zusammengeworfen werden könne,[3]) nach wie vor unbeantwortet. Die in seinen Meditationes vorgenommene, von einem anfechtbaren Postulat der Poetik zu einem allgemeingültigen ästhetischen Prinzip fortschreitende scholastische Schlußfolgerung enthält ungeheuerliche Denkfehler,[4]) und die Bezeichnung des Individuums als omnimodo determinatum ist eine Verwechslung mit dem logischen Konkretum. Aber es liegt dessenungeachtet ein gut Teil Wahrheit darin, durch ein analogon rationis im Akt der Wahrnehmung von haecceitas Individuation zu erleben. Nur ist diese Individuation nicht in determinatissimis zu suchen; nur ist das Unternehmen der ratio hier in anderem Sinne als in dem purer Gegenstandserfassung zu nehmen. Nichts ist dem Konkretum in entschiedenerer Weise entgegengesetzt als das Wesen „Individuum", nichts ist mehr ins Maßlose und Abgründige divergierend als regionale Ichheit. Seine gegenständliche Bindung ist eine notwendige Bewußtseinsforderung, sein Verhaftetsein an ein hyletisches Korrelat das zwingende Ergebnis unserer Einsicht in die unwiederholbare Einzigkeit seiner Struktur. So wenig aber das concretum mit dem Individuum zu tun hat, so wenig darf auch das Subjektive mit dem Individuellen gleichgesetzt werden. Erst dann, wenn subjektive Gefühlsgegenständlichkeit in der Form objektivierenden Kunstgenusses in gewissem Sinne der Einklammerung verfallen ist, erleben wir Individuation als regionale Fundierung unserer Ichheit.

Unbeschadet der Gültigkeit unserer theoretischen Untersuchungen läßt sich die Frage nach der Möglichkeit des restlosen Nacherlebens dahin beantworten, daß es wohl nur wenigen Artverwandten gelingen wird, über die eigenwillige noematische Besonderung die Gefühlsschicht in ihrer überindividuellen Totalität zur Erlebnisgewißheit zu steigern. Wie denn nun gewöhnlich das Unvermögen zur Einschätzung einer Leistung sehr leicht zu einem ihren Wert herabsetzenden Urteil führt, so ist man dahin gelangt, zwischen objektiver und subjektiver Kunst zu

---

[1]) Ästh. d. r. G. S. 199.
[2]) Bäumler. Kants Kritik d. U. Bd. I. S. 207 ff.
[3]) Th. Vischer. Ästhetik. Bd. I. S. 3.
[4]) In poemate res repraesentandas quantum potest determinari poeticum. Individua sunt omnimodo determinata, ergo repraesentationes singulares sunt admodum poeticae. cf. Bäumler, a. a. O. S. 219.

unterscheiden. Eine solche Einstellung, welche uneingestanden den höheren Wert in dem idealisierenden Vermögen des schönen Objekts erblickt, erkennt nur dort Ewigkeitswerte, wo das Gegenstandserlebnis in kosmischer Breite dahinfließt, während der die Welt wie durch ein „brechendes, absorbierendes Medium" (Dilthey) schauende Künstler sich mit einer geringeren Stellung abfinden muß. Unzweifelhaft ist mit der Breite des Erlebens auch gewöhnlich[1]) eine Tiefe und Besonderung der Stimmungstönung verbunden; aber es braucht nicht notwendig damit verbunden zu sein. Und die Werke eines Homer, Cervantes, Shakespeare, Phidias und Michel Angelo verdanken ihren Charakter von Ewigkeitswerten in der Hauptsache der Fülle und Gewalt des Stofflichen, während ihre intentionale Repräsentation für etwas Seelisches selten erkannt wird, und gewöhnlich hinter der Darstellung des Stofflichen zurücktritt.

Es soll dabei nicht geleugnet werden, daß sich Zonen aufweisen lassen, deren besondere Struktur im gefühlseinleitenden Stadium kosmische Breitenerlebnisse fordern; aber der Wert solcher Weltgefühle, wie sie durch die großen Weltanschauungsschöpfungen ausgelöst werden, ist ja nicht nur auf rein ästhetischem Boden fundiert, sondern trägt vor allem einen ethisch-bedeutungsvollen Charakter. Auch hier hat sich unser ästhetisches Interesse nicht so sehr auf die Fülle gegenständlicher Gefühle zu richten, als auf die schöpferische, stimmungsgestaltende Kraft des Werkes. Die Strukturklarheit einer Zonenschicht können wir ebenso gut vor Dürers Rasenstück oder in Dantes göttlicher Komödie erleben. Lessings Stil im Nathan, der uns in eine Stimmung versetzt, „als befänden wir uns auf hohem Alpengipfel", ist hinsichtlich der regionalen Gestaltungsweise den Radierungen Chodowieckis durchaus wesensverwandt und hat sich nur „eines großen Stoffes bemächtigt".[2]) Darüber hinausgehende Bedeutungen und Wertabstufungen betreffen nicht mehr das rein ästhetische Interessengebiet.

---

[1]) Leicht täuscht eine scheinbare Erlebnisbreite, die Wahl eines großen Stoffes über traurige Gefühlsleere hinweg, wie es die Flut der armseligen Historienbilder aufs sinnfälligste zeigt. Die falsche Gleichsetzung von Erlebnistotalität mit Seinstotalität führte zu dem Vorurteil, die Erlebnisbreite in der Darstellung als Vorbedingung eines Kunstwerkes anzusehen. Die Allegorie erfreute sich der besonderen Achtung der Romantik, weil man in ihr ein Mittel erblickte, das Universum an das Konkretum zu bannen, „das allegorisch dargestellte Universum gleichsam in purpurnen Liebesflammen glühen" zu lassen (A. W. Schlegel). Dieses Streben, die Unendlichkeit der Lebensfülle in der Einheit eines Werkes zu konzentrieren, ließ das Universalkunstwerk der Romantik, Tiecks „Kaiser Oktavian" entstehen. Während aber im „gestiefelten Kater" und in der „verkehrten Welt" die illusionistische Form in bewußter Ironie zerstört wurde, so daß sich zur Not immer noch die poetische Form als Einheit rechtfertigen konnte, griff hier der falsch geleitete Totalitätsgedanke auch die innere Form an und machte das Ganze zu einem bedenklichen Stückwerk. Ein Gemisch von Metren jeder Gattung, Prosa neben Knittelversen, Terzinen, Madrigale, Sonette usw. wird nach ganz äußerlichen Gesichtspunkten zusammengestellt, um nach Tiecks eigenen Worten „den ganzen Umkreis des Lebens und die mannigfaltigsten Gesinnungen anzudeuten" (cf. Tiecks WW. ed. Ed. Berend [Bong]. T. III. S. 13). Das vollendete Phänomen des Ästhetischen hat nichts zu tun mit dem Phänomen des Universums. Gefühlstotalität und Wahrnehmungstotalität sind nicht dasselbe.

[2]) Dilthey. D. Erlebnis u. d. Dichtung. 8. A. S. 145.

Nicht auf die Größe und Fülle des Erlebens im Bildhaften kommt es also für den Betrachtenden an, so wenig als das motivierende Wirklichkeitserlebnis für den schaffenden Künstler das Letzte und Wesentliche sein darf. Dabei sind wir uns bewußt, und glauben es unzweideutig gezeigt zu haben, daß das Heil nicht etwa wieder in formalistischer Einseitigkeit zu suchen ist. Welcher von beiden Instanzen der maßgebende Anteil am Zustandekommen des künstlerischen Produktes zuzusprechen sei, der schwebenden Phantasietätigkeit oder der zielstrebigen Aktivität, diese Frage läßt sich nur aus der Erwägung heraus beantworten, daß wir ästhetische Produktivität immer nur als organische Bildung aus beiden Komponenten ansehen müssen. Nur falsch angebrachte Einseitigkeit kann dazu verleiten, aus der Tatsache des Überwiegens einer Komponente ein Werturteil ableiten zu wollen, während umfassende Einsichtnahme das Gradverhältnis zwischen beiden Einstellungsarten als bedingt durch die entsprechende Erlebniszone erblickt. Die unzweifelhaft stark dominierend auftretende Aktivität im Schaffen Schillers darf nicht losgelöst von ihrer Erlebnissphäre der unwillkürlichen Inspiration Goethes gegenübergestellt werden. Goethes Zonenbewußtsein trägt in der Hauptsache einen wirklichkeitsnahen Charakter, es ist bedingt durch die Singularität des empirischen Ereignisses, sucht das Intentionale für erlebte Zeitgebundenheit. Für diesen Fall bedarf es aber vor allem des begnadeten Zugreifens aus der Fülle der Gegebenheit. Der Akt der Wirklichkeitseinklammerung darf hier nur soweit getrieben werden, daß das Intentionale immer noch individuell — im Sinne von Zeitgebundenheit — getränkt erscheint. (Natürlich darf auch diese Form des Schaffens bei Goethe nicht verallgemeinert werden. Was darüber hinaus die beiden Genien hinsichtlich des schöpferischen Findens oder Vorfindens unterscheidet, ist psychologisches Problem und bleibt hier außer Betracht.) Schillers poetische Dynamis hatte für die Gestaltung ihrer besonderen Gefühlslage noch ein Mehreres zu leisten; mußte doch vor allem erst eine Entrückung der Gegebenheit aus der singulären Jetzt-Hier-Erscheinung stattfinden.

Eine phänomenologische Zonenschichtungslehre hat also die Aufgabe, aus der fast unübersehbaren Fülle von regionalen Überlagerungen in rationaler Analyse Typen von Schichten abzulösen. Solange Ästhetik bei der Beschreibung und Zergliederung des rein Objektiven — sei es Form oder Inhalt —, oder bei dem Subjektiven des Wohlgefallens verharrt, vermag sie weder als normative noch als deskriptive Lehre den Anspruch einer selbständigen Wissenschaft gegenüber Angriffen zu rechtfertigen, die das eine Unternehmen als anmaßend, das zweite als überflüssig bezeichnen. Diese Angriffe werden erst dadurch entkräftet, daß der Sinn von Gesetzlichkeit nicht in der Bedeutung einer Beeinflussung von Gegebenheit, sondern als Strukturgesetzlichkeit des Bewußtseins verstanden wird. Das Kunstwerk als solches rückt damit aus seiner zentralen Stellung im System, es dient einer transzendentalen Wertlehre dazu, aus ihm die verschiedenen bedeutsamen Koeffizienten des ästhetischen Erlebens zu entnehmen, und aus den funktionalen Beziehungen dieser Koeffizienten die Eigenart der Zone zu kennzeichnen. Wenn sich hier infolge der Überlagerungen jeder Beschreibung natürliche Grenzen ent-

gegenstellen, so verlangen wir vom künstlerischen Subjekt unbedingte Klarheit über das Gesetz seiner schöpferischen Individuation. Alles Schwanken, alles unentschlossene Suchen nach Persönlichkeitsausdruck ist ein Mangel. Die Größe eines Kunstwerkes bemessen wir nach der Sicherheit und Klarheit in der Mitteilung von Persönlichkeit.

6. Die ästhetische Bedeutung des Kunstmaterials.

Ein Problem, dessen verschiedenartige Behandlung die Ansichten über Ästhetik auf das allerbestimmteste von einander scheidet, ist die Frage nach der ästhetischen Bedeutung des Darstellungsmittels oder des Materials. Die figurelle Illusions- und Oberflächen-Ästhetik verlangt vom ästhetischen Sehen, daß es „die Assoziationen des ausfüllenden Stoffes beiseite" lasse;[1]) hier wird das Heil vom Oberflächensehen erwartet, bei dem das Figurelle in sublimierter Existentialität, als vergeistigte Dinglichkeit, ja als geisternde Oberflächenhaut betrachtet wird. Trotzdem macht sich auch bei dieser Einstellung der Einfluß des Kunstmaterials unabweislich geltend. Und wenn man auch seiner Materialität als solcher keine Rechte zugesteht, so muß man seiner in der Oberfläche geisternden Funktion, wie sie als Qualität des Marmors, der Bronze, des Porzellans oder des Holzes die Gestaltqualität eigenartig beeinflußt, einen gewissen Gefühlswert einräumen. Unsere Betrachtungen zwingen uns demgegenüber zu einer wesentlich anderen Auffassung. Die Fiktion, das „Als ob" einer Daseinsform, jener Komplex von Zeichen für Gefühlsgegenständlichkeit, stellt für uns nicht das Ziel und das Ende des ästhetischen Schauens dar; er ist nur der Auftakt für die Introduktion des Stimmungserlebnisses und muß sich empirischer Gesichtsvorstellungen bedienen, weil nur die Fundierung empirisch erlebbarer Gefühle gesetzmäßig vollzogen werden kann. Bevor aber nicht das „Als ob" des Natureindruckes der Neutralisierung unterzogen ist, kann von ästhetischer Erfüllung überhaupt nicht gesprochen werden. Die Voraussetzungslosigkeit, die wir als Charakter der ästhetischen Fundierung allererst fordern, kommt in dem Verlangen zum Ausdruck, das Schauen ästhetischer Evidenz vom Schauen reiner, in sich ruhender und nichts anderes „bedeutender" Form abhängig zu machen, wobei die erneute Erinnerung nicht überflüssig sein dürfte, daß dieses reine Schauen im Sinne attentionaler Zuwendung gemeint ist.

Hat uns also unser Einspruch gegen die Auffassung der Form als illusionistischer Dingform zur Anerkennung ihrer ornamentalen Selbständigkeit geführt, so stehen wir jetzt vor der Entscheidung, wieweit ihre Modifikation durch das Darstellungsmittel ästhetisch in Betracht zu ziehen sei.

Nun könnte man der Meinung sein, daß als ideeller Gegenstand das Gestaltungsgesetz in seiner materialabgelösten Bedeutung als Spiel von Relationen übrig bliebe, während das Material als Träger der Invariante völlig bedeutungslos sei. Ich kann mich dieser Auffassung nicht anschließen. Schon die einfache Erwägung, daß es nicht gleichgültig ist, ob ich die Gestaltungsnotwendigkeit für eine bestimmte intentionale Sphäre als Holzschnitt, Kupferstich, Aquarell oder Ölbild herausstellen

[1]) Volkelt. Ästh. III. S. 20.

will, dürfte Bedenken gegen eine solche einseitige Betrachtung aufkommen lassen. (Auf die Bedeutung des Materials als ästhetisch maßgebenden Faktors hat u. a. Meumann (System d. Ä. S. 123.) sehr eindringlich hingewiesen.)

Sicherlich ist das Material an sich so lange bedeutungslos, als wir den Zeichen wirklichkeitssetzend zugewendet sind, als wir in ihnen das „Als ob" schöner Wirklichkeit erblicken. Dem auf Illusionismus eingestellten Zuschauer wird es geradezu als widersinnig und den Gesetzen schöner Kunst hohnsprechend erscheinen, die Materialfrage einer ernsten ästhetischen Betrachtung zu unterziehen, oder gar das Verlangen auszusprechen, über das illusionistische Stadium hinaus sich dem „toten" Stoff wieder zuzuwenden, der doch „etwas ganz anderes" ist als das, was er bedeutet, und dessen „Überwindung" unsere Hauptsorge gewesen ist. So sehr nun auch die Einfühlungsästhetik die monarchische Unterordnung des Kunstmaterials unter die illusionistische Oberflächenform fordert, so wenig kann sie sich doch einer Auseinandersetzung über die bedeutsame Frage des Materials entziehen. Man erinnert sich des Einflusses, den die Darstellungstechnik durch die Eigenart des Materials erfährt; man weiß, daß diese Eigenart die Gestalt wesentlich beeinflußt, man gibt auch zu, daß Inhalt und Material in einem Verhältnis gegenseitiger Auslese zu einander stehen. Nun begeht aber jede Ästhetik, welche den Kunstschein und das Prinzip der Stoffvertilgung an die Spitze stellt, den Fehler einer μετάβασις εἰς ἄλλο γένος, wenn sie von spezifischen „Gefühlswerten" der Darstellungsmittel spricht. Sie müßte vielmehr in konsequenter Abfolge aus ihrem Prinzip den spezifischen gefühlsmäßigen Koeffizienten des Materials aus dem Kunstschein als solchem ableiten, d. h. die ordo et connexio der Scheinqualitäten in sich verselbständigen können. Es müßte also gelingen, etwa die Klobigkeit und Eckigkeit einer Holzskulptur aus dem Wesen des scheinhaften Bildkomplexes zu begreifen, wobei wir uns immer von neuem zu hüten hätten, die Wege etwa umzukehren. Dann aber ergibt sich mit wünschenswerter Deutlichkeit das Versagen eines solchen Unternehmens. Denn es gelingt sehr wohl, die Eigenart des Materials zur Kennzeichnung der besonderen Tönung eines Gefühlswertes heranzuziehen, es ist aber unmöglich, aus dem Gestus eines vermeinten Gefühls auf die gefühlsmäßige Anschauungsbesonderheit der Form zu schließen. Die Materialgerechtigkeit, die als ästhetisches Postulat allgemein anerkannt ist, verliert bei solcher Behandlung ihre grundlegende Bedeutung.[1])

Maßgebend für uns muß das Verhältnis des produzierenden Künstlers zum Material sein. Für ihn ist der Holzstock, aus dem er die Späne heraushebt, die Kupferplatte, in die er mit dem Stichel die Furchen hineingräbt, der Marmorblock, die Ölfarbe nicht mehr ausschließlich Illusionsträger, nicht Mittel zum Zweck einer Naturnachahmung, viel-

[1]) „Da die Kunst", sagt Hermann Hettner, „eine eigene, für sich seiende Welt, ein immer lebendiger Organismus in sich ist, ist das Material für sie dasselbe, was die Materie für die Natur." Das Material ist maßgebend für die „Ausdrucksform des Gedankens", „da dieser individuell bestimmte Gedanke nur eben in diesem, nicht aber in einem anderen Material dargestellt werden kann". (Gegen die spekulative Ästhetik in: Kleine Schriften. Braunschw. 1884. S. 194.) Die Ausführungen S. 193 ff. über Material und Technik sind von überzeugender Klarheit.



mehr das zu Gestaltende, Umzugestaltende. Groß und fordernd steht das Material im Vordergrunde des Bewußtseins, spannend und drängend ist ihm das Ungemeine der aufwallenden Stimmung entgegengerichtet; dämmerhaft, chaotisch schwebt im ungewissen Hintergrunde die bildhafte Idee. Nur zur Rechtfertigung und Wegleitung führt der Blick gefühlsmäßiger Erinnerungsnoemen auf sie hin, die wahre Auseinandersetzung mit dem regionalen Erlebnis geschieht vom „toten" Material aus. Die kubische Masse des Marmorblocks ist nicht Mittel, um etwas Bildhaftes zu gestalten; das Bildhafte wird ergriffen, um die regionale Gestaltung zu motivieren. Was an inneren Spannungen als Problem erlebt wird, wird als Spannung im kubischen Raum verwirklicht, wird raumfunktional; die bildhafte Gebärde hebt originäre Gefühlsgegenständlichkeit aus der Stimmungszone empor und beschließt damit den dynamischen Kreislauf.

Die wesenhafte ästhetische Bedeutung der Materialfunktion, welche sich bei Betrachtung des künstlerischen Schöpfungsaktes ohne weiteres darbietet, erschließt sich indessen auch einer besonnenen Analyse des rückwärtsgewandten Schauensprozesses. Ist der Blick auf die „Verkümmerung" der illusionistischen Bildform gerichtet, lassen wir diese Verkümmerung als Zeichen von beabsichtigter Privation am Wirklichen auf uns wirken und gehen wir sinngemäß von den Wirkungen solcher Durchstreichungen zurück auf die Verursachung, d. h. lassen wir den Bedeutungswandel im Blickpunkt unseres Erlebens sich vollziehen, so werden wir als intentionales Objektiv nicht etwa bloß rein dingabgelöstes Formales erleben: der Neutralisierung keineswegs unterworfen, vielmehr mit deutlichem Akzent versehen, macht sich zugleich mit „reiner Gestaltung" Qualität und Intensität, kurz „geformte Substanz in der Erscheinung" geltend. Wir müssen also, wollen wir dem Kunstwerk in unserer Nachempfindung im Sinne des Produzierenden völlig gerecht werden, das intentionale Objekt des Zonennoemas nicht bloß als ein über dem rohen Stoffe schwebendes Phänomen, sondern als ein mit jenem aufs innigste verschmolzenes Element auffassen. Erst in dieser Verschmelzung mit der Materialfunktion werden wir dem psychischen Charakter des Kunstwerkes gerecht. Es bedeutet also nicht etwa einen Rückfall ins Grobsinnliche, Materielle, nicht etwa jenen naiven Standpunkt der Beseelung des Objektiven, wie wir ihn in der primitiven Kunst der Naturvölker antreffen. Es soll vielmehr hierdurch der Begriff der Materialgerechtigkeit, der Ehrlichkeit gegenüber den spezifischen Eigenschaften des Stofflichen, seine ästhetische Rechtfertigung erhalten. Wenn ich also im weiteren Sinne von Bildinvariante und Gestaltungsgesetz spreche, so meine ich das spezifisch Stoffliche der Gestaltung mit seinen besonderen Eigenheiten und Qualitäten als erfüllende Funktion des Bewußtseins; ich meine es gegen die Anhänger der Illusionstheorie mit solcher Handgreiflichkeit, daß ich erst dann von einer ernsten Würdigung eines Kunstwerkes spreche, wenn es mit absoluter Sachkenntnis hinsichtlich des Materials und des Handwerklichen zu seiner spezifischen Bearbeitung verbunden ist.

Ich kann also, wenn ich über Prinzipienfragen der künstlerischen Gestaltung nachdenke, niemals allein von einem ideellen ästhetischen

Gegenstande sprechen, wie er uns etwa als rein Geometrisches gegeben sein könnte, ich muß ihn in seiner Vereinigung mit seinen psychischen Bezogenheiten und mit den qualitativen Funktionen des ihn repräsentierenden Materials denken. Es muß, anders ausgedrückt, von mir zugleich mit der intentionalen Spannungsfunktion meines Bewußtseins die Spezies des Materials apperzipiert werden, dessen Konkretum die Verbindung mit der Bildinvariante eingegangen ist. Von einer Holzskulptur verlange ich, daß in ihr das Gestaltungsgesetzliche in sichtbarer Verbindung mit dem Materialgesetzlichen auftrete; ich will das Holz als solches sehen und wünsche keine Vortäuschung eines Naturdinges, die nur durch Unterdrückung des Stofflichen geleistet werden kann. Für mich besitzt das Eigentümliche des Stofflichen an der Gestaltung dieselbe intentionale Bedeutung wie die rein optische Formung. Aber ebenso wünsche ich auch keine Vortäuschung eines Stofflichen. Wenn ich also von einer materialgerechten Holzskulptur einen Gipsabdruck wahrnehme, dessen Gestaltung spezifische Holzstruktur aufweist, so bedeutet das für mich kein Kunstwerk mehr. Eine Federzeichnung, welche die Spuren des Hohleisens nachahmt, um hierdurch einen Holzschnitt vorzutäuschen, ist ästhetisch belanglos. Ich will, sobald ich über das illusionistische Stadium hinausgelangt bin, nur die farbige Fläche sehen, nur Farbe als solche, in ihrer Besonderheit als Öl, Tempera oder Aquarell, nicht als Vortäuschung von Licht; und ich muß von der Kunsterziehung die Kenntnis und Würdigung des entsprechenden Materials voraussetzen.[1]) Farbe und Form in ihrer innigsten Verschmelzung müssen also im antiillusionistischen Stadium allein die Träger der Stimmungsgesetzlichkeit sein. Ihre sekundäre Bedeutung als Mittel zur Erzeugung eines Lichtraumes ist verschwunden und es bleibt allein die Symphonie im Flächigen übrig. Allererste Bedingung ist die Ablösbarkeit der Farbe von ihrer Raumfunktion im Sinne des besprochenen Bedeutungswandels. Die

[1]) Einheit des Schöpfergeistes und Einheit der Gestaltungsform fordern als drittes Einheit des Handwerklichen. Prunken mit der Vielseitigkeit materialbeherrschender und materialverdeckender Techniken hat seinen Grund regelmäßig in illusionistischer Tendenz und widerstreitet dem Prinzip der Gestaltungseinheit. Werke der Griffelkunst, die, wie die Schöpfungen Klingers, eine Mehrheit von Techniken aufweisen, verdecken und verschleiern bei aller brillanten und plastischen Wirkung das eigentliche Gestaltungsmotiv und gehen auf naturalistische Wirkung aus. Klinger stellt sich in seinen graphischen Hauptwerken in merkwürdigen Widerspruch zu seinen eigenen klaren Erörterungen (Malerei und Zeichnung. 1913), und sein Interpret Avenarius müht sich vergebens ab, den Einklang zwischen Theorie und Praxis herzustellen. Tatsächlich gelingt es Avenarius nicht (Klinger als Poet. Kunstwartverlag), auch nur ein einziges Beispiel für reine Griffelkunst aus Klingers vielseitigem Schaffen anzuführen. Der Entwurf „Soirée" — angeblich mit Zügen von Griffelkunst — ist durchaus impressionistisch durchgeführt. Die Striche haben keine selbständige Bedeutung und dienen nur der lichterzeugenden Flächen- und Fleckenwirkung, wodurch sie dem Prinzip der Griffelkunst direkt widersprechen. Goyas Aquatinta-Blätter, die Klingers Arbeiten wesentlich beeinflußt haben, besitzen unzweifelhaft elementarere Gestaltungsnotwendigkeit, weil die Einheit des Handwerklichen klarer zum Ausdruck kommt. Eine monochrome Dramatik zwischen Schwarz und Weiß spielt sich wesentlich im Flächigen ab. Der Ätzton wird nirgends dazu verwendet, plastische Rundung vorzutäuschen, Naturstimmung wird niemals gegeben, alle Zufälligkeiten empirischer Gestaltung beiseite gelassen, um dadurch um so klarer der psychischen Situation abgrundtiefer Dämonie gesetzmäßigen Ausdruck zu verleihen.

Farbe muß ebenso wie die Linie zunächst einmal etwas Objektives fingieren, vorstellen, aber außerdem und vor allem auch etwas für sich im Bilde sein können. Auf impressionistischen Bildern und Zeichnungen sinkt die Bildfläche zu absoluter Bedeutungslosigkeit herab; die Farbtupfen sind von grenzenloser Zufälligkeit und erhalten erst einen Sinn, wenn das Auge sie in einen gedachten Raum hinausschleudert. Zwingen wir das Auge, sich ausschließlich auf die Fläche einzustellen, hindern wir es daran, das Pigment als optisches Projektil zu verwenden, so werden wir mit Staunen gewahr, daß wir vor einer ästhetischen Sinnlosigkeit stehen. Die mechanische Passivität des impressionistischen Künstlers stellt das visuelle Material von vornherein in luminaristischer Tendenz ein, steigert die Natureinfühlung aufs höchste und läßt der Farbe nur die Bedeutung, die ihr zur Sichtbarmachung von Sonne und Atmosphäre zukommt. Die Farbe wird damit von voruherein aus ihrem organischen Bildzusammenhang gerissen und erhält eine Singularität und Zufälligkeit, die von jedem ästhetischen Evidenzcharakter weit entfernt ist. Die Auflehnung gegen die impressionistische Periode der fiktiven Raumerstarrung war eine Notwendigkeit, und der Gedanke der Bildbetonung, des gestaltungsgesetzlichen Eigenlebens eines Kunstwerkes ergab sich mit aller entwicklungsgeschichtlichen Logik. So sehr nun aber auch der Grundgedanke der modernen Gegenbewegung berechtigt war, so wenig konnte zunächst nach der ganzen Geisteshaltung seiner Vertreter die Ausführung gelingen. Wenn wir uns die Farbengebung expressionistischer Bilder näher ansehen, wird uns häufig ihre Verwandtschaft mit der impressionistischen Malweise besonders auffallen. Die Technik der raumillusionistischen Fleckenmalerei ist in den meisten Fällen beibehalten worden, der Farbfleck hat keineswegs die Selbständigkeit erhalten, die er nach der Theorie hätte bekommen müssen. Die durch die Illusionswirkung bedingte Zufälligkeit, das Konturlose (selbst dann, wenn der Kontur durch eine absichtlich primitive Umrandung betont wurde), das Tupfige, der mit einer gewissen genialen Sorglosigkeit und Materialverachtung geführte Pinselhieb, alles das, was sich in impressionistischer Wirkung bewährt hatte, besaß etwas Bestechendes für den Künstler, der sich nach wie vor viel zu sehr als l'art-pour-l'art-Artisten fühlte, um den Ernst des Problems zu erfassen. Während aber die Farbe als Illusionsträger notwendig zu solcher Entäußerung ihres Eigenlebens kommen mußte, hätte die Besinnung auf die Eigenbedeutung der Bildfläche mit einer Besinnung auf die Besonderheiten des Pigments Schritt halten müssen. Das ganze umfangreiche Wissen von den optischen und materiellen Qualitäten der Farbe, von ihren physiologischen Wirkungen mußte im Sinne der Materialfunktion herangezogen werden; nur die sorgfältigste, liebevollste Behandlung eines jeden Pigmentteilchens, seine koloristische Abwägung gegen die nächste Umgebung und sein überlegtes Zusammenklingen mit dem Ganzen konnte die Lösung des Problems gewährleisten. Fast die ganze moderne Bewegung steht im Zeichen der koloristischen Unsauberkeit. Mit genialen Pinselrasereien, wie sie uns etwa in K a n d i n s k y s Improvisationen schreckenerregend vor Augen stehen, wird ebensowenig eine farbige Bildkomposition geleistet, wie etwa mit einer Hand voll Noten eine Melodie gelänge.

Das harmonische Zusammenklingen von Bildfunktion und Materialfunktion zur Gestaltungsgesetzlichkeit tritt in der graphischen Kunst besonders deutlich hervor, und nur ein von sicherem Gefühl für die Eigenart und die Grenzen des Materials begleitetes Nachempfinden kann vor Werken solcher Art zur ästhetischen Fundierung gelangen. Die herrlichen Schätze gotischer Holzschneidekunst geben uns einen Einblick in die Möglichkeiten der Strukturausnutzung, wodurch es gelingen kann, die Seele auf das Typische, Urmotivische und Zeitlose eines Erlebnisinhaltes hinzulenken. In den Schöpfungen Dürers, Burgkmairs, Urs Grafs, Hans Baldung Griens u. a. ist Unerreichtes an wahrhaft synthetischer Gestaltung geschaffen worden. Die Homogenität des Stoffes, die eigenwillig derbe Linie der Ausdrucksform, die Beschränkung auf das unbedingt Notwendige stellen sich zwar hemmungslos der empirischen Stimmungseinleitung zur Verfügung, verhindern aber ein längeres Verweilen in naturillusionistischer Haltung. Der Blick wird — schon infolge der Zusammenrückung des Perspektivischen und des Verzichts auf atmosphärische Wirkung — bei jenen Künstlern fast unmittelbar auf die Bildfläche zurückgedrängt und betätigt sich im Durchlaufen zweidimensionaler Gebilde. Die Renaissance mit ihrer illusionistischen Tendenz erdrosselte die herrliche Regung wahrer produktiver Kräfte. Sie verschleierte in falscher Vornehmheit das ihr zu simple Material, täuschte durch materialunmögliche Kreuzlagen den zierlicheren Kupferstich vor, ging auf malerische Tonwirkung aus und verschuldete schließlich das armselige Produkt des hybriden Tonstiches der Xylographie.

In dem Begriff der Materialfunktion steckt eine tiefe transzendentale Bedeutung. Der Zwang des naturnotwendig Gegebenen, die Tragik unserer Bewußtseinsenge, etwas in gesetzlicher Erfüllung aus uns herausstellen zu müssen, was im Grunde jeder Manifestation in einem Außen spottet, gibt unserem Erleben in jeder Stimmungszone eine bestimmte Färbung. Ich möchte sagen: Die Materialfunktion ist die Schicksalsidee im Kunstwerk. Seine Eigenwilligkeit, seine uns mit eherner Gewalt gegenübertretenden Eigenschaften der Härte, Sprödigkeit oder Zähigkeit bestimmen von sich aus unser Schaffen und verlangen ihre symbolhafte Ausprägung im Kunstwerk. Die Evidenz ästhetischen Erlebens liegt in dem Erleben gestaltschaffender Zielschöpferkraft im Wirklichen, und das schöpferische Subjekt sucht in der Gestaltung des Stoffes nach der Gestaltungsgesetzlichkeit seiner eigenen Individuation. Nicht das Gestalten an sich führt zu dieser Evidenz; es würde stets zu einem Gestalten aus Willkür werden. Denn die absolute Hemmungslosigkeit gebiert niemals Gestaltnotwendigkeit aus sich. Erst die Überwindung d. h. die Verschmelzung des Stofflichen mit der psychischen Aktivität zu wahrer entelechetischer Einheit verschafft uns das Gefühl eines erlebnisnotwendigen Bewußtseinsinhaltes. Das allein ist wohl auch der tiefe Sinn des Gedankens, daß künstlerisches Tun das Bild nicht in das Material hineinarbeitet, es vielmehr, weil es gleichsam in ihm enthalten ist, nur freilegt, wie wir es bei Michel Angelo und Meister Eckhard ausgesprochen finden.

Die Materialfunktion als intentionale Erfüllung des regionalen Stimmungserlebnisses! Man könnte denken, es sei eine Verlegenheitskonstruktion, die uns dahin trieb, den bei der Durchstreichung von bildhafter Gegenständlichkeit übrigbleibenden Rest dem stimmunghaften Intentionale zuzuweisen. Nicht Verlegenheit, sondern zwingende Konsequenz liegt vor, wenn wir das Intensive am „Wesen" „Materie" als das Intensive des Materials zum noematischen Korrelat für nichtkategoriales Zonenerleben erheben und dadurch den Fehler der Intellektualisierung des Ästhetischen, wie er in der formalen Anschauungsnotwendigkeit Fiedlers[1]) vorliegt, zu vermeiden suchen. Denn solange wir das Rhythmische und Ornamentale im Sinne schematischer Verknüpfung im Raum und in der Zeit verstehen, solange wir hierbei nicht gleichzeitig das im Raum und in der Zeit gegebene Etwas materialfunktionell in die noetisch-noematische Gleichung miteinbeziehen, solange vermögen wir aus dem formalen Zusammenhangsbewußtsein, wodurch die Region „Wissenschaft" gekennzeichnet ist, nicht hinauszugelangen. Hier müssen wir dessen eingedenk sein, wie sich physikalische Forschung in der „Reinigung" des physikalischen Gegenstandes zur Reinheit des Wesens „Wissenschaft" entwickelt. Wenn das Qualitative in mythischer Naturphilosophie noch eine bedeutsame Rolle spielt, wenn das demokritische Weltbild des „Vollen" und des „Leeren" lange Zeit als intentionales Objekt des wissenschaftlichen Welterlebnisses fungiert, wenn Newton noch von ihm abhängig erscheint und selbst Kant noch an eine apriorische Ableitung des Begriffs der Materie glaubt, so weiß die moderne Naturwissenschaft, „daß von dem Inhaltlichen jener unmittelbar erfahrenen Wirklichkeit in die physikalische Welt im Grunde nichts eingeht", daß die „ganze physikalische Realität — als eine bloße Form" erscheint, daß die „Physik zur Geometrie" geworden ist, zu einem Erlebnis von „Weltmetrik" in der die Materie lediglich die Bedeutung von „Energieknoten" besitzt.[2])

Je klarer sich also wissenschaftliche „Erkenntnis" entwickelt, je schärfer und übersichtlicher das kategoriale Zusammenhangsbewußtsein wird, um so weiter rücken wir in dieser Region von der „Erkenntnis" des Sinnendinges ab, und um so deutlicher macht sich die Überzeugung geltend, daß hier das letzte Wort über die Fülle unseres Erlebens nicht gesprochen werden kann. Daß es über das Intentionale als Gegenstand funktionaler Zuordnung noch nichtumkehrbare Jetzt-Hier-Verknüpftheit gibt und außerdem noch unsäglich vielmehr, was durch begriffliche Abstempelung auch nicht einmal angedeutet werden kann, unterliegt keinem Zweifel. Das Erleben intensiver Bewußtseinszusammenhänge ist etwas, was sich nicht „auf den Calcul reduzieren" läßt. In dem Punkt ist Goethe im Recht, wenn er ruft: „Fahrt nur fort nach eurer Weise —

[1]) Daß im übrigen auch Fiedler trotz seiner gefühlsausschaltenden Einstellung künstlerisch genug dachte, dem Material seine ästhetische Rolle zuzuweisen, zeigen seine Ausführungen in: „Über Wesen und Geschichte der Baukunst". „Die Form hat kein anderes Dasein als im Stoff, und der Stoff ist für den Geist nicht nur das Ausdrucksmittel der Form, sondern das Material, in dem die Form überhaupt zum Dasein gelangt."

[2]) H. Weyl. Raum, Zeit, Materie. Berl. 1920. S. 262 f. cf. E. Cassirer. Zur Einsteinschen Relativitätstheorie. Berl. 1921. S. 58 ff.

die Welt zu überspinnen! — Ich in meinem lebendigen Kreise — weiß das Leben zu gewinnen."

Kants Leistung, das Reale, soweit es sich als Aufgabe für das kogitative Bewußtsein geltend macht, als Gegenstand der Erfahrung zum immanenten Ordnungsbesitz zu erheben, und alles andere, was dieses Reale sonst noch sein könnte, unter der privativen Bezeichnung eines „Dinges an sich" aus dieser Sphäre zurückzuweisen; — Kants Erkenntnis, daß Synthesis a priori sich innerhalb dieser Sphäre nicht mehr nach den „Dingen" zu richten hat, sondern selbst richtunggebend für Gegenständlichkeit wird, wird von uns nicht aus dem Auge gelassen. Die kritische Grenzfestsetzung für diese Sphäre ist nicht im Sinne eines resignierenden Ignorabimus zu verstehen, sondern bedeutet nur klare Ganzheitserfassung von theoretischem Ordnungsbesitz, bewußte Bescheidung hinsichtlich des Anteils am Realen und gleichzeitig Überweisung des unaufgelösten Restes an andere Sphären des Gesamtbewußtseins. Auf das Eine ist nun hier besonders zu achten: In dem Maße, wie mit vollem Recht in dieser Zone das Residuum der „klotzigen Materie" (wie Hettner so treffend sagt), in der ganzen Fülle sinnlichen Erlebens neutralisiert wird, in demselben Maße wird auch das „Ich" auf noetischer Seite als Subjekt des Erlebens zugunsten des reinen Ordnungsbesitzes „eingeklammert". Beides, Sinnenfülle des Realen und Erlebnisfülle des Ichs sind also schon durch diese Einklammerung im Theoretischen aufeinander angewiesen, noetisch-noematisch gekoppelt; und in dem Maße, wie im ungemessenen Bereich ästhetischer Zonen das empirische Subjekt seine Fundierung als Persönlichkeit erlangt, in demselben Maße löst sich auf Objektseite der bisher irrationale Rest des Realen in die zonenzugehörige Materialfunktion auf, indem auch hier schöpferische Synthesis sich nicht nach diesem Rest richtet, sondern aus der Gegebenheit des „klotzigen Materials" erst gestaltete regionale Gegenständlichkeit formt. Die zu vollziehende Abkehr von der ὕλη bedeutet im Theoretischen Privation von singulärer Erscheinung; in ähnlicher Weise haben wir im ästhetischen Akt Einklammerung von hyletischer Gefühlsgegebenheit vorzunehmen. Denn während das singuläre Gefühlserlebnis noch durch den hyletischen Stoff des „Kunstscheins" als des von außen aufgedrängten Objekts gebunden ist, wird diese Bindung in der schöpferischen Einbeziehung des realen Restes als Stofferlebnis an sich aufgehoben.

Eine gefühlsabgelöste „Ästhetik" des kategorialen Ordnungsbewußtseins möge im Erleben von Sphären-Harmonie zu ihrer regionalen Reinheit gelangen, die noematische Bindung an das intensive Reale bleibe anderen Zonen überlassen. Hier allerdings müssen wir verzichten, „Wahrheit" über das Reale im Sinne von Ordnung-Haben zu erlangen, weil jetzt „Wahrheit" in solcher Bedeutung ein Unding ist. Wohl aber vermögen wir im ästhetischen Schauen und Hören raumzeitliches Etwas materialfunktional mit aller Evidenz zu erleben. Form und Stoff werden im ästhetischen Werterlebnis ein Ganzes: Der Stoff ist nicht mehr dienender Träger, und die Form nicht mehr dienendes Zeichen für etwas Vermeintes. Sie sind als geformter Stoff ihrer selbst wegen da, sind schlecht-

hin das seelische Erlebnis. Im Kunstwerk erleben wir „Materie" als reines Gefühl. So erschließt sich mir vor Skulpturen Michel Angelos über die Vehemenz tragischer Gefühlsbestimmtheit hinaus die Gestaltungsdynamik des Marmors in reiner Stimmung; so in den Symphonien Beethovens die vom Wechselspiel des Instrumentaleffektes erfüllte Zeit. Nach gleichen Zielen strebt auch die sprachschöpferische Gestaltungskraft des Dichters. Fr. Th. Vischer hat die verschiedenen Stadien des poetischen Kunsterlebens in einer der hier vorgetragenen Theorie nahekommenden Weise geschildert. Er sagt:[1]) „Man lese die fünf ersten Disticha der VII. Römischen Elegie — zuerst etwa so, daß man sich ihres seelischen Inhaltes recht intim versichert —" (mit unseren Worten: vorbereitender Akt der Gefühlsgegenständlichkeit, Anschlagen der Stimmungszone), „dann noch einmal und so, daß man sein Augenmerk auf die Bild- und Sprachmittel richtet —" (attentionale Blickwendung auf die Materialfunktion); „dann abermals und so, daß man ganz nur Ohr ist, rein dem Rhythmus und den Klängen folgt" (Erleben der inneren Form in ihrer stimmungsdurchtränkten Bedeutung, Abkehr von der illusionistischen Vorstellung, Bedeutungswandel der Materialfunktion in der Weise, daß der vorstellungserzeugende Sinn der Wörter verblaßt hinter der stimmungsprägenden Kraft des Klanges); „beim vierten Lesen wird man dies alles als eines genießen und sich entzücken" (reines, hemmungsloses Erleben des ästhetischen Aktes).

Auch die Dichtkunst ist Gestaltung am Material des physischen Lautes, der in seiner symbolischen „Funktion des Bedeutens" zum Sprachlaut wird.[2]) „Das Wort ist das Material des Dichterischen, — seine Technik ist die Syntax."[3]) Auch hier wird es letztlich darauf ankommen, im Höhepunkt des ästhetischen Aktes den physischen Laut als solchen materialfunktional zu erleben, auch hier werden sich entsprechend der regionalen Einstellung verschiedene Verknüpfungsweisen zwischen rhythmischer Wirkungsform und bildhafter Bedeutung, verschiedene Stufengrade des Bedeutungswandels aufweisen lassen. Die jeder bestimmten Formung sich entziehende „Stimmungs"-Kunst des romantischen Liedes ist „Bewegung der Sprache um der Bewegung, nicht um der Gestaltung willen".[4]) Hier finden wir also von neuem die Bestätigung für das schwärmerische Ins-Weite-Schweifen des romantischen Geistes, der sich mit einer wohligen, nebelhaften Naturstimmung begnügt und nicht zur regionalen Gestaltung vordringt. Die romantische Dichtung drückt das Wort als Material zur Bedeutungslosigkeit herab, es verschwindet hinter konventioneller Schlichtheit und syntaktischer Glätte; darüber legt sich schmelzartig die „Melodie" als Träger der Stimmung. Ein Haben von Zonenzuständlichkeit erfüllt das Bewußtsein und umgibt lose und schmeichelnd die Form, ohne daß es zur synthetischen Gestaltung kommt. Im Gegensatz hierzu bekommt der

[1]) Kleine Beiträge zur Charakteristik Goethes.
[2]) Vgl. hierzu: E. Cassirer. Philos. d. symbol. Formen. T. I. Berl. 1923.
[3]) Friedr. Sieburg. Die Grade der lyrischen Formung. Zeitschrft. f. Ästh. u. allgem. Kunstw. Bd. XIV. H. 4. S. 359.
[4]) Gundolf nach Sieburg ebda. S. 371.

Rhythmus in der Hymne „Gewalt über die Worte". Hier drängt sich die Wirkungsform des Lautes mit einer Eigenmächtigkeit hervor, die den einfühlenden Akt aufs äußerste erschwert, weil sie den Bedeutungszusammenhang der Worte mitunter geradezu zertrümmert. Der Rhythmus der Hymnen hat die Überwindung der objektiv-formalistischen Gesetzmäßigkeit der „schönen" Versform vollzogen. Die Konvention des Eurhythmischen an sich, des auf „Elementargesetze" des kleinsten Kraftmaßes zurückgreifenden Geschmackes wird rücksichtslos beiseite gesetzt und an ihre Stelle tritt das Bestreben, den Rhythmus als Wirkungsform des poetischen Erlebnisses zu erzeugen. Diese „Mißachtung des regelrechten Versmaßes", wie sie Emil Ermatinger bezeichnet,[1]) die unerhörte Vielfältigkeit in der Variierung zeigt sich besonders in Goethes Hymnen. Ein Vergleich mit Geibels Gedicht „An den Schlaf" zeigt die normierende Kraft solcher kritischen Betrachtungen und veranlaßt Ermatinger zu dem mit unserem Standpunkt übereinstimmenden Urteil: „Es ist ein bestimmtes Versmaß da, aber man empfindet seine Gesetzmäßigkeit nicht als notwendig aus dem Wesen des Schlafes hervorwachsend."

7. Ausblicke auf die verschiedenen Kunstarten.

Es würde den Rahmen unserer Arbeit bei weitem überschreiten, wollten wir uns auf eine spezielle ästhetische Grundlegung der einzelnen Kunstarten in geschlossenem Zusammenhange einlassen. Eine solche Beschreibung würde auch nicht mit der von uns vorgetragenen Idee im Einklang stehen, wonach für eine phänomenologische Kunstwesenslehre die Aufteilung nach ästhetischen Zonen als übergeordnetes Prinzip zu gelten habe, der sich die Schilderung der verschiedenen Betätigungsweisen unterzuordnen hätte. Nur an einzelnen Beispielen gilt es zu zeigen, daß die hier aufgestellten Normen für das Zustandekommen des ästhetischen Aktes auf jede Kunstart anzuwenden sind.

Da möchte ich es zunächst nicht unterlassen, der Meinung entgegenzutreten, als ob sich zum mindesten die Architektur unseren Forderungen entzöge. Das alte Vorurteil, als ob die Architektur eine Kunst niederen Ranges, eine Zweckkunst sei, ist nach unseren Darlegungen ebensowenig aufrechtzuerhalten, wie überhaupt die Einteilung in reine Kunst und Gebrauchskunst. Die Zweckvorstellung verschmilzt aufs innigste mit dem originären Gefühlserlebnis. Auch der Zweck am Objekt braucht nicht bloß in der Richtung auf seine praktische Bedeutung, er kann auch als Zweckgedanke gefühlsmäßig mit Eigenbedeutung erfaßt werden. Er bildet den noematischen Hintergrund des nichtthetischen Bündels von einhüllenden Gefühlsschichten und unterliegt der durchstreichenden Abdrängung durch die Gestaltungsfunktion. Auch hier heben sich in dem Antagonismus zwischen Zweckform und Wirkungsform die verschiedensten regionalen Schichtungen ab, auch hier finden sich Überwucherungen nach der einen oder anderen Seite. Stiehl weist darauf hin, daß in die künstlerische Formung des Baugedaukens „einzelne

[1]) Das dichterische Kunstwerk. 1. A. Lpzg. 1921. S. 313 ff. Vgl. bes. die trefflichen Ausführungen über das Formerlebnis in der Dichtung.

zweckbedingte Züge, wie etwa die Turmanlage einer Kirche, die Kuppel einer Sternwarte, Fördertürme oder große Schornsteine einer Fabrikanlage als unerläßliche und hervorstechende Massenbestandteile" gleich miteinbezogen werden.[1]) Will man die von außen gegebene Raumvorschrift als ein ausschlaggebendes außerästhetisches Element bezeichnen, so könnte mit demselben Recht die Flächeneinschränkung durch das Bildrechteck, den Bildkreis, das Oval, die Stichkappenform so bezeichnet werden, und die großen Schöpfungen Rafaels, Michel Angelos und Rethels wären Kunstleistungen zweiten Ranges. Die durch große architektonische Schöpfungen geleistete Stimmungsevidenz ist von so ausgesprochen kosmisch-metaphysischem Charakter, hat in solchem Maße alles Sentimentale billiger Empfindelei von vornherein hinter sich gelassen, daß ihr im Gegenteil, wenn man überhaupt von einer Rangordnung sprechen will, die erste Stelle gebührt, wie sie sich auch andrerseits durch die Klarheit ihrer Mittel zur Erweckung wirklichen Kunstempfindens am meisten eignet.

Der Zweckgedanke ist also so wenig störend, daß er geradezu das Gefühlserlebnis aus sich gebiert, daß das Gerichtetsein auf den Zweck zur Gefühlsgegenständlichkeit führt. „Die Kraft des Bedürfnisses allein macht noch kein Kunstwerk", sagt Dessoir.[2]) Allerdings nicht! Wohl aber das Gefühlserlebnis, das stets mit jedem Bedürfnis verbunden auftritt. Streichen wir den Zweck aus dem Raumerlebnis, so streichen wir auch das Gefühl heraus. Denn eine Raumkonstruktion ohne Zweck wäre sinnlos. Und wenn uns auch die Zwecklosigkeit versichert würde, wir legten dann von uns aus den Zweck hinein. Es ist deshalb falsch, wenn Schopenhauer erklärt, daß die Baukunst „die Sache selbst gibt".[3]) Eine solche Kunst ist unmöglich. Sie ist sinnlos, weil sie bedeutungslos wäre.

Man glaube nun nicht, daß es allein der nüchterne Zweckgedanke sei, der sich vielleicht mit dem kargen Schönheitserlebnis von dekorativer Massenverteilung paart. Nirgend wird Stimmung reiner und überzeugender zur Totalität gestaltet, als in der Raumkunst. Nirgend wird Totalität umfassender erlebt, als gegenüber der Totalität des gestalteten Gefühlsraumes. Wir Heutigen, denen der Zweckgedanke alles Raumgefühl und allen Sinn für Gefühlsräumlichkeit genommen hat, müssen erst wieder vom mythischen Bewußtsein lernen, was gestaltete Raumstruktur für uns zu bedeuten hat. Im mythischen Raum besitzt jedes Element „gleichsam eine eigene Tönung",[4]) hier sind mit jeder Richtung unabänderliche „spezifische Gefühlswerte" verknüpft. Hier wird das Gefühlserlebnis in der Dualität des Heiligen und Profanen zum religiösen Erlebnis gesteigert und im Bedeutungswandel der Zweckausschaltung zum Gotteserlebnis geläutert.

---

[1]) Stiehl. Der Weg zum Kunstverständnis. Berl. u. Lpzg. 1921. S. 287.
[2]) Ästh. u. allgem. Kunstw. S. 399.
[3]) W. a. W. u. V. § 43.
[4]) E. Cassirer. Phil. d. symb. Formen. T. II. S. 109. Das Irrationale der architektonischen Stimmung drückt bereits Leon Battista Alberti in einer jenem je ne sais quoi des 18. Jahrhunderts nahekommenden Weise aus, wenn er von einem „Quippiam", einem „unergründlichen Etwas" spricht (quod quale ipsum sit, non requiro). cf. Jac. Burckhardt. Geschichte der Renaissance in Italien. 3. A. S. 42.

Wenn wir den Materialgedanken erwägen, so könnte es scheinen, als ob der Stein und seine ihm innewohnende Struktur der regionalen Formung zugrunde lägen, und Schopenhauer hätte in seiner Weise Recht, wenn hier die „allgemeinen Eigenschaften des Steines", Schwere, Kohäsion, Starrheit, Härte, diese „Grundbaßtöne der Natur" zu „deutlicher Anschaulichkeit" gebracht würden.[1]) Wer Raumgestaltung wirklich erlebt hat, weiß, daß von alledem hier nicht die Rede ist: Raumkunst ist nicht Plastik. „Das Raumvolumen, das den Menschen als Spielraum umgibt," sagt Schmarsow,[2]) „ist das zunächst Gewollte, nicht die Aufrichtung körperlicher Massen, die wir zu dessen Verwirklichung brauchen. Alle statischen und mechanischen Vorkehrungen, wie alle materielle Durchführung des Wandverschlusses sind nur Mittel zum Zweck." Das den Raum erfüllende „Material" ist das Licht. Rhythmische Gestaltung des Lichtes im geformten Raum, symphonisches Spiel zwischen Hell und Dunkel, zwischen Heiligem und Unheiligem, mit Hilfe der Technik des Steines, das ist die große Aufgabe der Raumkunst. Auch können wir Dessoir nicht zustimmen, der am Architektonischen hervorhebt, es zeige uns „starre und feste Beständigkeit, mit der weder unser Leib noch unsere Seele etwas gemeinsam hat", es bleibe „unbeweglich auf demselben Fleck".[3]) Die architektonische Stimmung in demselben Raum ändert sich mit jedem Augenblick; sie ist eine andere bei einfallendem Tageslicht oder beim dämmernden Kerzenschein, sie ist wandelbar wie die Seele des Menschen und besitzt dennoch funktionale Gestaltung. Solange wir allerdings noch bei der Rede von Stütze und Last bleiben, solange wir nicht einsehen, daß hellenische Kunst stets nur Plastik, niemals Raumgestaltung gewesen ist, solange werden wir für gotische Raumkunst mit Schopenhauer nur den einen Ausdruck haben: βάρβαροι!

Ich kann mich nicht entschließen, der Musik einen von den übrigen Künsten grundsätzlich abweichenden Charakter zuzuschreiben, wie es in der Regel geschieht, wenn man hier die Abwesenheit illusionistischer Bedeutungsvorstellungen feststellen zu müssen glaubt, wenn man ihr eine unmittelbar gefühlsvermittelnde Kraft zuschreibt und daraus ein Prinzip für die Rangordnung der Künste konstruiert. Denken wir uns an Stelle des Gesichtssinns das Gehör als Hauptvermittlungsorgan zwischen Außen- und Innenwelt gesetzt, denken wir unser gesamtes Erleben — und diese Annahme bleibt doch keineswegs nur immer gedankliche Konstruktion — durch Gehörseindrücke bestimmt, so ist doch unzweifelhaft, daß nach dem Prinzip von Ursache und Wirkung jeder Eindruck mit Objektscharakter erlebt, daß er mit einer Bedeutungsvorstellung vergesellschaftet wird, wobei Abstufungen vom Bedeutungsarmen bis zum Hochbedeutungsvollen in genau demselben Maße auftreten wie auf visuellem Gebiet. Wie nun Linien und Farben an und für sich zunächst einmal bedeutungs- und gefühlsarm sind und erst durch den einleitenden Prozeß ihrer ästhetischen Bedeutung zugeführt werden, so läßt sich auch auf musikalischem Gebiet der gleiche Vorgang feststellen. Die Töne

---

[1]) Wlt. a. W. u. V. § 43.
[2]) Zitiert nach Dessoir. Ästh. u. a. K. S. 398. 2. A. S. 364.
[3]) ebda. S. 397.

eines Instruments würden niemals irgend welchen ästhetischen Anspruch erlangen, wenn sie nur nach ihrer nüchtern-instrumentalen Herkunft von uns erlebt würden, wenn es nicht zunächst zu einem Hinausprojizieren über eine bedeutungsarme Wirkung zu einer bedeutungsvollen nicht-positionalen Vorstellung käme. Unzweifelhaft ist doch das Eine, daß wir Tonfolgen einen stark gefühlsbehafteten Charakter beilegen. Wir werden nicht annehmen wollen, daß die mit ihnen auftretende gefühlserzeugende Wirkung von vornherein an ihnen haftet oder in einer mystischen Weise dem toten Instrument entlockt wird. Auch legen wir sie nicht ursachlos in die Tonfolge hinein, da doch rein bedeutungslose Tonfolgen im besten Falle wie in der Ornamentik nur elementare Lust- und Unlustempfindungen in uns auslösen. Wenn wir von schwermütiger oder jubelnder Musik sprechen, wenn wir hinter den Klängen der Hörner, Holzbläser, Geigen und Bässe heiteres Lachen, schmelzendes Locken und Girren, unterdrückte Seufzer oder scheltendes Poltern zu vernehmen glauben, so läßt sich diese Gefühlsbeseelung der Töne wohl nur dadurch erklären, daß wir — ob mit mehr oder weniger Bewußtsein bleibt hier gleichgültig — einen illusionistischen Objektivierungsprozeß vornehmen, daß wir uns vorstellen, als ob die Verursachung der Gefühlserregungen in einer zu uns sprechenden Seele zu suchen sei. Auch auf diesem Kunstgebiet läßt sich die leidige Feststellung machen, daß angebliche Musikbegeisterung mit wirklicher ästhetischer Erfassung eines Tonwerkes häufig nicht übereinstimmt, daß auch hier naturalistische Einstellung im behaglichen Einschlürfen objektivierter Gefühle ihr Genügen findet und durch Werke billiger Tonmalerei genährt wird. Der Rückgang auf die Formensprache der Harmonie, das Hinauswachsen über das illusionistische Stadium in die symbolische Ornamentik des Rhythmus, in die Verschmelzung und Abwandlung der Motive führt auch hier erst zur eigentlichen Evidenz des ästhetischen Erlebnisses. Es ist also ein Irrtum, wenn behauptet wird, daß sich im Gegensatz zur bildenden Kunst in der Musik die Vermittlung zwischen Gehörseindruck und Bedeutungsgefühlen in unmittelbarer Weise vollziehe,[1]) daß Bedeutungsvorstellungen überhaupt nicht in Frage kommen. Es wird hiernach angenommen, daß auf visuellem Gebiet die Übermittlung seelischer Stimmungen erst auf dem Umwege über dargestellte prägnante Gebärden und Gesten geschehe, worauf die Musik verzichten könne.[2]) Wie aber kommen wir dazu, bestimmte Gehörseindrücke mit

---

[1]) Volkelt. Ästhetik. I. S. 169.

[2]) Die von Witasek behauptete unmittelbare Ähnlichkeit der Tongestalten mit den psychischen Gestalten, speziell mit den emotionalen Erlebnissen, die er geradezu als Transponieren der Gestalt aus dem einen Gebiet in das andere erklärt, geht doch schließlich auf Bedeutungsvorstellungen zurück. (Grundzüge der allgemeinen Ästhetik. Lpzg. 1904. S. 138 ff.) Dasselbe gilt von O. Külpes „abstrakter Einfühlung", durch welche uns in den Tönen Gefühlsverläufe übermittelt werden, „die an keinerlei persönliches Substrat gebunden sind. (Grundl. d. Ästh. S. 101.) Diese Betrachtungen gehen wohl auf Lotzes „physiologische Bedingungen der Schönheit" zurück, auf die „unwillkürliche Symbolik" von Farben und Tönen, durch welche wir an dem Gemeingefühl unseres Körpers jede „Kombination räumlicher Formen und Bewegungen" erst verstehen lernen. (H. Lotze. Über Bedingungen der Kunstschönheit. Göttinger Studien. 1847. II. 1. und: Grundzüge d. Ästh. Lpzg. 1884. S. 22.

dem Gefühl des Sehnsüchtigen, Stöhnenden, Jubelnden zu verbinden? Aus welchem Grunde wohl anders, als deshalb, weil sie in uns die Erinnerung an menschliche Lautbildungen oder Naturlaute wachrufen, die als Artikulation bestimmter Seelenerregungen für uns eindeutige empirische Geltung erhalten haben. Dann aber schaltet sich auch hier ganz selbstverständlich die Bedeutungsvorstellung der Tongebärde als Mittelglied ein, selbst wenn sie auch nur die Form eines flüchtigen Bekanntheitscharakters annimmt. Aus der Verkennung dieser Tatsache schreiben sich auch wohl jene utopistischen Versuche her, nach dem angeblichen Vorbilde der Musik zu einer sogenannten abstrakten Malerei zu gelangen, wobei man sich immer von neuem wundert, daß Farben und Linien, an und für sich betrachtet, so wenig ästhetischen Ertrag liefern. Die Lösung des Rätsels ist nicht etwa darin zu suchen, daß die Töne von größerer psychischer Unmittelbarkeit sind: auf beiden Gebieten gibt es bedeutungsarme Formelemente, die ästhetisch stumm bleiben. Die Musik verfügt allerdings über einen bedeutend umfangreicheren Vorrat an gebärdenreichen Elementen als die darstellende Kunst, bei der gefühlsbegleitete Bedeutungsvorstellungen häufig nur in andeutender und oft recht umständlicher Art zum Ausdruck gebracht werden können.

Gefühlsmäßig vermeinte Naturwirklichkeit wird also auch im Gebiet der Tonkunst erlebt. In noch höherem Maße nichtpositional und vagabundierend schwingt ihr noematischer Bereich um die Wirkungsform der Harmonie und des Rhythmus, und je nach der Eigenart des Stiles kann dieser Hintergrund eine lockere oder bestimmtere Prägung besitzen. Auch hier ist es unmöglich und belanglos, das der Schöpfung zugrunde liegende Erlebnis, wie es den Tonsetzer mit all seinen zufälligen Schichtungen bestimmend beeinflußt hat, nachzuerleben; auch hier erblicken wir in der Erweckung gefühlsmäßiger Vorstellungsfolgen nur Hilfsgrößen, die der künstlerischen Form wegen da sind, nicht umgekehrt. Eine objektivierende Ästhetik müßte, wollte sie konsequent bleiben, vor dem Problem der Musik resignieren. Sie könnte sich allenfalls mit dem Musikdrama, der Tonmalerei und der Programmusik auseinandersetzen. Aber auch hier müßte sie versagen, wollte sie in vergegenständlichender Einfühlung verharren; sind doch die Sachvorstellungen selbst bei scheinbar noch so eindeutiger rhythmischer Tonsymbolik, bei noch so deutlicher begrifflicher Umgrenzung durch Überschriften so unbestimmt gehalten, daß sich bei den Zuhörern die verschiedenartigsten Vorstellungs- und Gefühlskomplexe einstellen können.[1]) Hier bewährt sich von neuem die Theorie vom Bedeutungswandel, daß es gar nicht so sehr auf die Bestimmtheit dieses zunächst durch das Musikalisch-Gegenständliche hindurchgehenden nichtpositionalen Strahles, daß es allein auf die einer ganz bestimmten Region zustrebende und von hier aus wirklichkeitsreduzierende Energie der musikalischen Form ankommt, die als „latentes Harmoniegefühl" zonennoematisch erlebt wird. Sagt Dessoir: „Die Musik — bedarf in ihrem Inhalt keiner Beziehungen zur Wirklichkeit",[2])

---

[1]) Vergl. die Ausführungen von Dessoir. Ästh. u. a. K. 2. A. S. 264—293.
[2]) a. a. O. S. 286.

so möchte ich hinzufügen: nicht unbedingt bedarf sie dieser Beziehungen, wenn sie darauf verzichtet, Kunst in dem tieferen Sinn der ewigen Offenbarungen eines Genius zu sein. Tatsächlich wird sie von vielen rein motorisch „genossen" und dient dann als Betäubungs- und Erregungsmittel. Aber wäre sie nur rein musikalische Rhythmik und Ornamentik, so würde sich die reiche Variation ihrer Schöpfungen schwerlich rechtfertigen lassen. Es ist der Vorzug der Tonkunst, die Gesetzmäßigkeit der reinen Form ohne jede Trübung durch Wirklichkeitsschein vor uns erstehen zu lassen. Dadurch gewinnt sie die Möglichkeit, dem Aufbau des gefühlserfüllten Vorstellungskomplexes völlige Freiheit zu lassen. Die Beziehungen zur Wirklichkeit sind wohl vorhanden, aber die dynamische Form zwingt die schweifende Phantasie von ihren noch so entlegenen Pfaden zu sich zurück. Aber auch ihr bleibt es nicht erspart, im Bildhaften erstarrend die Form preiszugeben, wenn sie als Tonmalerei der Eindeutigkeit des Einfühlungsbegriffes gar zu sehr Rechnung trägt.

Eine Auseinandersetzung mit den kunstwissenschaftlichen Problemen der darstellenden Kunst erscheint in diesem Zusammenhang nicht geraten. Doch mögen zum weiteren Verständnis unserer Absichten einige grundlegende Betrachtungen angestellt werden. Die Theorie vom Bedeutungswandel hat mit historischen und objektiven Stilbetrachtungen im üblichen kunsthistorischen Sinne nichts zu tun, und es muß gefordert werden, daß jeder Stil, wenn er sich ästhetisch rechtfertigen will, den Prozeß zonennoematischer Fundierung durch Freigabe der ornamentalen Wirkungsform zuläßt. Sehen wir nun auch von den historischen Stilarten ab, so drängt doch der fünffache Komplex von Darstellungsformen, wie sie von Wölflin aufgestellt sind, zu einem Vergleich, und es liegt nahe, besonders das erste Begriffspaar des Linearen und Malerischen in seiner Polarität mit dem Vorgang des attentionalen Blickwandels in Zusammenhang zu bringen. Was nun die Auseinandersetzung mit den von Wölflin behandelten Problemen erschwert, ist der Umstand, daß er von den Stilen in durchaus objektivierendem Sinne spricht.[1]) Zwar unterscheidet auch er an den Darstellungsformen eine „imitative" und „dekorative" Seite und gewinnt gegenüber der herkömmlichen Stilklitterung eine solche Blickweite, daß er zwei anscheinend ganz inkommensurable Persönlichkeiten wie etwa Terborch und Ber-

[1]) Die große Bedeutung, welche dem Rieglschen Gegensatzpaar haptisch-optisch noch immer von kunstwissenschaftlicher Seite beigemessen wird, dürfte Veranlassung geben, sich mit diesen keineswegs unkomplizierten Begriffen phänomenologisch auseinanderzusetzen. Wenn einer beschreibenden Kunstwissenschaft lediglich oder doch in der Hauptsache an einer Untersuchung und Klassifizierung des dekorativen Schemas im Schlicht-Gegenständlichen, also an der Feststellung rein dekorativer Materialwerte liegt, so muß ihr Bestreben sein, den überaus verwickelten Komplex bildhafter Elemente nur als Hilfsfaktor zu verwenden. Die Begriffe „haptisch" und „optisch" lassen sich, um mich einer psychologischen Redewendung zu bedienen, selbst nicht einmal durch einfache „Einfühlung", sondern erst durch die recht verwickelte „stimmungssymbolische Einfühlung" (cf. Volkelt. Ästhetik. I. S. 258 ff) erklären. Ich glaube deshalb, daß man dem eigentlichen Grundproblem der Ästhetik durch Bezugnahme auf jene Termini niemals näherkommt, weder im Sinne Riegls zur Kennzeichnung einer aposteriorischen Polarität in der zeitlichen Entwicklung der Phänomene als „Lösungen", noch im Sinne Panofskys und Winds zur Bezeichnung der überzeitlichen apriorischen „Probleme".

nini unter einen Typus bringt.[1]) Immerhin erscheinen die Begriffspaare innerhalb einer Gruppe evolutionistisch abgestuft; sie sind Produkte eines sich entwickelnden Schönheitsempfindens, wenn sie auch jede für sich das Maß in sich selber tragen. Wäre es nun so, daß das Phänomen des Bedeutungswandels sich etwa nur im Linearen ausprägte, während das Malerische dessen entbehrte, so ließe es sich allenfalls nur als besondere Stileigentümlichkeit rechtfertigen, während wir der Ansicht sind, daß sich jeder Stil, wenn wir ihm überhaupt ästhetische Bedeutung beimessen sollen, zu allererst an jener Norm auszuweisen hat; woraus weiter folgt, daß jeder Stil seine Besonderheit aus dieser Endursache abzuleiten hat. Einer solchen immanenten Erklärung stehen Wölflins Begriffspaare fern. Das Lineare ist ihm identisch mit dem Tastbild, das Malerische mit dem Sehbild; der lineare Stil ist „Darstellung des Seins", der malerische Stil Darstellung des illusionistischen Scheins. Es ist hier nun nicht danach zu fragen, aus welchen psychologischen Ursachen sich historisch die Vorliebe für die Linie oder den Farbfleck entwickelt hat. (Auch Wölflin fragt nicht nach diesen Ursachen, da er die primitiven Anfänge wegen ihrer angeblichen stilistischen „Unklarheit" übergeht.) Zu fragen ist vielmehr, ob das Lineare auch noch in den Gipfelleistungen eines Dürer, Cranach und allenfalls Holbein der Repräsentation des tastbaren Seins gedient hat. Ist denn bei Dürer nun wirklich alles „plastisch empfundene Bestimmtheit", ist hier wirklich alles in seiner ertasteten Diskretion erstarrt, weil es als Diskretes dargestellt wird, und gibt sich hier wirklich alles so, wie es ist, nicht wie es scheint? Man hört den Einwand: selbst die Binnenformen, die eigentlich jeder Konturierung spotten, werden doch von geisternden Linien umwoben, die sich gleich zarten Nervenfasern allen Einbuchtungen und Brechungen anschmiegen; und auch im Gemälde des linearen Stils überall scharf gegeneinander stehende Pigmente, dekorative Deutlichkeit, harte Ränder.

Hiergegen könnte schon das Eine bedenklich stimmen: das Stoffliche erschließt sich in seiner Wesensart dem Tastgefühl unzweifelhaft sicherer als dem Sehen. Seide, Samt und Pelzwerk, Stein und Metall werden uns erst in ihrer unvergleichlichen Besonderheit durch das Tastorgan zugänglich. Und wenn uns im optischen Prozess etwas wie Samt oder Pelz erscheint, so spielen hier aufs deutlichste Erinnerungen haptischer Art hinein. Dass aber gerade Dürer trotz aller mikrokosmischen Darstellung das Stoffliche also solches niemals bewältigt hat (und auch nicht bewältigen wollte), während Rembrandt selbst als Graphiker hierin Meister war, ist ein Gemeinplatz.

Was Dürer und die Zeit um ihn zur Linie trieb, ist durchaus seelisches Anliegen, ist gerade dem, was Wölflin als Motiv annimmt, dem Verweilen beim greifbaren Sein, diametral entgegengesetzt, und die zeichnerischen Entwürfe sprechen deutlich für unsere Ansicht. Nicht das haptische Objekt interessiert sondern das funktionale Ornament, das die Gegenstände nicht vereinzelt, sondern sie durch das Gesetz des einheitlichen Linienzuges aufhebt; nicht das Licht im Raume, sondern die

[1]) H. Wölflin. Kunstgesch. Grundbegr. 6. A. 1923. S. 17.

Farbe, die nichts als Farbe auf der Fläche sein will. Die gegenstandsauflösende Dynamis des Linearischen ist so groß, die Wirkungsform steht so sehr unter der seelisch bedeutungsvollen Tendenz des Blickwandels, daß der Künstler nach Mitteln suchen muß, um die Bildform nicht zu kurz kommen zu lassen. Dieser Erwägung dürfte das haptische Funktionieren der Linien zuzurechnen sein, das zugleich der Dynamik des Bedeutungswandels zugute kommt. Das Lineare ist nicht des tastbaren Seins wegen da, sondern dieses verdankt seine Existenz und Anordnung im Bilde dem Linearen. Raumtiefe und Gegenstandskomplexe tauchen unter dem Bündel einbiegender Kurven auf, wo es die Funktion des ornamentalen Ganzen erheischt. Sie sind nur Motiv für die sich von ihnen abhebende und sich verselbständigende Form, für die gefühlsmäßige Durchtränkung des zonennoematischen Korrelats.[1])

Es liegt nahe, als Beweis dafür, daß das Interesse am Haptischen bei Dürer obenan stand, die Tatsache anzuführen, daß sich seine künstlerischen Intentionen in erster Linie des Kupferstiches bedienten, der von ihm zu nie wieder erreichter Höhe gebracht wurde. Die Kurven, die der Grabstichel um die Gegenstände herumgelegt, bald anschwellen, dann wieder leise verklingen läßt, scheinen die volle Bestätigung dafür zu erbringen, daß das Ideal des Stiches und der Wunsch des Stechers das Abtasten des körperlichen Dinges sei. Neben dem, was hiergegen eben ausgeführt wurde, sei noch folgendes erwähnt: Hier wie überall ist die Grundstimmung des Künstlers auf Gestaltung des Materials eingestellt. Man darf, will man das Wesen des Kupferstiches verstehen, nicht so sehr nach dem Abzug auf dem Papier, als nach dem Eindruck des Linienornaments auf der Platte selber urteilen. Erst, wer mit dem Stichel selber Arbeit auf dem Kupfer geleistet hat, weiß, daß das Bildhafte und seine haptischen Qualitäten völlig in den Hintergrund treten, daß die Gestaltung des Kupfers die Stimmung beherrscht. Das Kreisen der Platte unter der stählernen Raute, das Aufblitzen der aufgehobenen Furchen, das Kräuseln der Späne: alles das (dem ich selbstverständlich keine ästhetische Bedeutung im reinen Sinne beimesse), trägt dazu bei, die Aufmerksamkeit fast ausschließlich dem Material zuzuwenden. Die gestochene Platte ist das eigentliche Kunstwerk. Wenn in neuerer Zeit von Künstlern wie Stauffer-Bern, Ernst Moritz Geyger, Otto Greiner oder gar Ferd. Gaillard der Stich dem haptischen Ideal gefügig gemacht wurde, so sind das abwegige Versuche, die dem Wesen des Stiches fern liegen.

[1]) Auch Hogarth, für den die Gegenstände in der ästhetischen Auffassung bloße Schalen sind, die sich aus Linien zusammensetzen, geht auf die Oberflächenlinien der Binnenformen ein und sucht ihre ästhetische Bedeutung rein ornamental aus dem Prinzip seiner Schlangenlinie zu begründen. Wollen wir Hogarths kunsttheoretische Leistung richtig würdigen, so dürfen wir seine Erklärungen, die alles Gefallen auf reine Funktionslust und Ergötzen an reiner zweckloser, spielender Beschäftigung zurückführen, nicht allzu ernst nehmen; Hogarths Ergötzen an der Schlangenlinie entspringt dem Evidenzgefühl einer bestimmten Zonenschicht. Kunsthistorisch gesprochen also dem Stilempfinden des Barocks. Seine Versuche, das Gefallen an der Schlangenlinie neutral zu „begründen", sind selbstverständlich verfehlt. Hogarths Verhältnis zum Barock ist dasselbe wie Winckelmanns Verhältnis zum Klassizismus. Beide haben recht von der Sphäre ihrer seelischen Spannung aus. Beide irren, wenn sie absolute ästhetische Gesetzlichkeit zu verkünden glauben.

Wenn wir das weite Gebiet der Kunstgeschichte überblicken, und selbst in den höchsten Regionen künstlerischen Schaffens immer wieder ein Versagen und Nachlassen der Energien wahrnehmen, so werden wir uns zu der resignierenden Erklärung bereitfinden müssen, daß die Bilderproduktion stets mehr der Nachfrage des Publikums nach lustvoller Sinnestäuschung als der Auseinandersetzung mit einer seelischen Forderung gegolten hat.

Was die Bildkunst in den heutigen Zustand grenzenloser Anarchie gebracht hat, ist in erster Linie auf ein völliges Verwildern der Farbe zurückzuführen. Wir stehen der impressionistischen Periode, die in der Vorherrschaft des illusionistischen Farbflecks (man denke nur an die Notwendigkeit des Zurücktretens vor impressionistischen Bildern über die reguläre Distanzweite hinaus, um die optische Illusion vollkommen zu machen), in der Verflüchtigung der Umrißlinien ihr künstlerisches Heil erblickte, noch zu nahe, als daß wir die richtige Stellung zu der Frage: Farbe und Form finden könnten. Wieviele Halbästheten gibt es nicht heute, die vor jedem Ölschmarren die tiefgründigsten Vorträge halten, während sie dem graphischen Kunstwerk gegenüber von kläglicher Hilfslosigkeit sind. Aber besonders in der Graphik treten uns die Elemente des ästhetischen Prozesses am reinsten und einfachsten entgegen; ohne ihr Verständnis kann von einer Beurteilung eines Farbwerkes nicht die Rede sein. Fast regelmäßig ist die Farbe im Zustand der empirischen Daseinsform geblieben und nicht mit der Gestaltungsnotwendigkeit des Bildkomplexes verwachsen. Es gelingt uns häufig nicht die einwandfreie Einstellung auf ein bestimmtes seelisches Niveau; immer wieder wird der Blick ins Einschmeichelnd-Objektive zurückgetrieben. Neben dem Hauptthema, das das Gestaltungsgerüst nicht völlig durchdrungen hat, treten unruhige Begleitmotive auf, die ein Mitschwingen anderer psychischer Schichtungen verursachen; kurzum, unser Inneres gelangt nicht zu einem stabilen Gleichgewicht, woraus sich erst das Bewußtsein der Evidenz des Schauens entwickeln könnte. Durch Farbe und Form schleicht sich ein Dualismus ins Werk, der nicht hineingehört. Die Farbe bleibt fast stets außerästhetisches Element, eine Konvention, die lediglich dem Verlangen eines unkritischen Publikums nach Sinnenkitzel entgegenkommt. Unzweifelhaft wirkt die Farbgebung stark stimmungsintonierend, aber sie lähmt bei den meisten geradezu den Ablauf der geforderten Synthese, so daß sich der Beschauer zumeist mit einer durch sie hervorgerufenen Wohligkeit der Stimmung begnügt und nicht ahnt, daß die eigentliche Aufgabe für ihn noch gar nicht begonnen hat. Die Farbe vermag nichts ohne die Form, die Form alles ohne sie. Sie ist empirisch und bleibt meistens empirisch und führt trotz aller Anstrengungen selten über das Anschauliche einer Daseinsform hinaus. Sie vermag selten zu verallgemeinern, sondern nur zu vereinzeln. Sehr treffend sagt H. Lissmann[1]): „Beides, Form und Farbe, in der mächtigsten Potenz zu geben, ist unmöglich, da die hypertrophische Ausbildung des einen Elements die Harmonie des anderen zerstören würde."

---

[1]) Wege zur Kunst. Betrachtungen eines Malers. 1920.

Aber denken wir daran, daß das Problem der Farbe nicht zugleich das der bildenden Kunst überhaupt ist, daß wir es im Gegenteil in dem Sinne einer gedeihlichen Weiterentwicklung der Kunst nicht einmal bedauern können, wenn dieses Problem zunächst einmal bis zur endgültigen Besinnung auf das ästhetische Grundanliegen gegenüber der Gestaltungsgesetzlichkeit der Form in den Hintergrund tritt. Daß die Werke der graphischen Kunst zur Lösung der Aufgabe, das Stimmungsgesetzliche zu betonen, vor allem andern berufen sind, ist zweifellos. Sie mögen auf der einen Seite durch die Abwesenheit der Farbe, durch die unrealistische Hervorhebung des Konturs die Einleitung des Prozesses erschweren; aber sie verhindern ihn nicht. Dafür gestatten sie aber ein beinahe restloses Hineinwachsen in die psychische Struktur. Man denke an E. Th. Hoffmanns Kapriccio „Prinzessin Brambilla", in dem der Dichter uns schildert, wie es ihm, durch Callots Radierungen angeregt, vergönnt war, „das Leben, sich selbst, sein ganzes Sein in dem wunderbaren sonnenhellen Spiegel des Urdarsees zu erschauen und zu erkennen". Man denke an seine Fantasiestücke in Callots Manier, um zu erkennen, daß hier eine gegenständliche Gestaltung zu einer psychischen Funktion geworden ist.

Eine Ästhetik, die die Kunst als Augenschein erklärt, ist nicht vor der Gedankenlosigkeit zurückgeschreckt, die Graphik als „abstrakte" Kunst zu bezeichnen; ja sie ist zu dem kläglichen Urteil gelangt, daß die graphische Kunst den Augenschein gibt, „wie ihn der Farbenblinde wirklich hat".[1]) Das ist ebenso barer Unsinn, wie es Unsinn ist, mit dem schlicht apprehendierten Sinneskomplex etwa die Vorstellung „Baum" restlos identifizieren zu wollen, die wir mit dem Komplex verbinden. Auch um die unmittelbarste Wahrnehmungsgegebenheit legt sich ein nichtpositionaler Hintergrund von haptischen und optischen Vorstellungen. Alles das wird nur mitgedacht, angenommen, aber nicht mitgesehen. Und nicht anders verhält es sich, wenn wir auf einem Blatt ein Zeichen sehen, welches einen Baum bedeuten soll. Auch hier liegt ein Komplex von sinnlicher Gegebenheit vor, in den wir nicht, jenen anschaulich ergänzend, einen anderen Komplex von empirischer Gegebenheit „hineinsehen"; sondern das Zeichen stellt sich als selbständige Anschaulichkeit vor einen gedanklichen Hintergrund wie zuvor. Nur daß dieser Hintergrund durch die destruierende Eigenart des Komplexes verschiedene Durchstreichungen erfahren hat. Der gezeichnete Baum ist kein abstrakter Baum, und die Blätter werden von einem Farbenblinden nicht als Liniengewirr gesehen. Sie sind etwas durchaus Konkretes von selbständiger Realität; nur ihre funktionale Beziehung zum Hintergrund ist eine andere geworden. Man hört häufig die Redewendung, in der Graphik werde die Sprache der Natur in die Sprache des Griffels übersetzt. Hinter dieser Äußerung steht das Werturteil, daß die Sprache des Griffels aus der Not ihrer Unbeholfenheit und Beschränktheit eine Tugend machen muß, weshalb man sich mit ihrem Stottern und Stümpern eben noch abzufinden habe. Das Verlangen nach illusionistischem „Kunstschein" steht hier dem wirklichen Verständnis graphischer Kunst deutlich entgegen. Nicht

[1]) Ed. v. Hartmann. Philos. d. Schönen. 2. A. S. 618.

eine Naturabschrift will die Graphik sein. In der Fähigkeit mit wenigen Strichen einen gefühlsbetonten Vorstellungskomplex aufzulockern, übertrifft der Griffel die Palette.[1]) Ihre unerschöpfliche künstlerische Potenz liegt vielmehr in der Fähigkeit, einen nichtpositionalen Daseinshintergrund in unbeschränktem Ausmaß zu vermitteln, aber gleichzeitig an ihm in selbstherrlicher Weise Destruktion vorzunehmen, wie es eben das stimmunghafte Telos erfordert. Die Kunst des „Weglassens" ist besonders in der impressionistischen Epoche zu einem Schlagwort geworden, und die impressionistische Graphik hat von diesem Rezept besonders reichlich Gebrauch gemacht (W h i s t l e r s und L i e b e r m a n n s Radierungen stehen hier an der Spitze). In dieser Forderung steckt eine tiefe Wahrheit, welche indessen vom Impressionismus nur halb erkannt und falsch angewandt worden ist. Denn was und wozu sollte denn etwas ausgelassen werden? Die virtuosen Kritzelblätter eines A n d e r s Z o r n verdanken ihre Beliebtheit dem angenehmen Gruseln, das uns überkommt, wenn wir abwechselnd das regellose Liniengewirr betrachten und uns gleichzeitig unverfälschte Wirklichkeit vortäuschen lassen. K o n r a d L a n g e s Schaukeltheorie würde allerdings in dem Wechsel zwischen Illusion und Desillusionierung impressionistischer Graphik ein gutes Beispiel finden. Auf diese Weise wird aber die Linie als Linie und das Kunstwerk als Produkt gestalteter Fläche entweiht. Fläche und Linie sind hier etwas Verächtliches und Nebensächliches, und man weiß nun eigentlich nicht recht mehr, was man an einem solchen Kunstwerk schätzen soll. Das „Weglassen" im Sinne der schöpferischen Synthese bedeutet stets Destruktion des Bildhaften zum Zweck einer Konstruktion der reinen Form.

So verstanden hat schon die Radierung vor dem farbigen Bilde die exaktere Geschlossenheit und Daseinsferne voraus und dient allein, ohne jede Trübung durch außerästhetische Reizmomente der ausschließlichen Tendenz einer Vermittlung zwischen Stimmung und Gegenständlichkeit. An der Grenze stehen Kaltnadelarbeit, Aquatinta und Schabkunstblatt, sofern sie einfarbig gedruckt sind. Hier sind die stimmungsintonierenden Farben nur durch die Saftigkeit und Schwärze der Tiefen angegeben und haben somit gewissermaßen einen außerempirischen Charakter angenommen, der die Nuance der Naturfarbe nur ahnen läßt. Völlig in das Gebiet der reinen Kunst, wo nur die Synthese zwischen Gestaltung und Stimmung vermittelt werden soll, gehört der Kupferstich und der Holzschnitt, wie sie während der Blütezeit des gotischen Kunstschaffens gepflegt wurden. Denn sie allein sind imstande, eine Daseinsform zu einer einheitlich gestalteten Bildgesetzlichkeit zu erheben, und das in solchem Maße, daß selbst die Fläche als der natürliche Träger der Farbe durch die alles durchdringende Linienkomposition seine Einordnung in das Liniengesetz erfährt. Die Farbe wird nur da vermißt, wo die Fläche nicht in die Bildgesetzlichkeit aufgeht, wo sie der vollzogenen Synthese als ein inkommensurabler Rest gegenübersteht. Bei den beiden letztgenannten graphischen Techniken indessen ist Bildgesetzlichkeit nicht mehr bloß identisch mit Konturgestaltung, sondern Flächen und Bild-

[1]) cf. Max K l i n g e r. Malerei und Zeichnung. 6. A. Lpzg. 1913. S. 35.

räume werden durchdrungen und erzeugt von dem gleichen Liniengesetz. Der Kontur hört auf, seine prätentiöse Rolle zu spielen, nicht etwa im impressionistischen Sinne, daß er in einem Chaos von Formlosigkeit verschwindet, sondern indem er seine Ausschließlichkeit ablegt und mit der flächenerzeugenden Linie zu einer geschlossenen Bildfunktion verwächst.

Das Studium der Blätter von Schongauer und Dürer mag jedem den Gedanken von der organischen Auflösung der Fläche im Liniengesetz eindringlich vor Augen führen. Eine geistlose handwerksmäßige Mache hat seit der Renaissancezeit das herrliche Erbe verschandelt und ein hybrides Reproduktionsmittel daraus gemacht. Unter den Neueren ist es nur einer gewesen, der zu früh verstorbene Niederländer Pieter Dupont, der die ästhetische Bedeutung des Stiches in seiner vollen Wesenhaftigkeit erkannt hat.

Mit alledem soll nur das Eine gesagt werden: wenn auch unser Auge unter der Farbenexplosion des Impressionismus gelitten hat, und wir Zeit, vielleicht sehr lange Zeit gebrauchen, um zu dieser Frage wieder die rechte Stellung zu finden, so brauchen wir deshalb noch keineswegs an der Weiterentwicklung der Kunst zu verzagen. Denn das Tiefste, das symbolhaft Wertvollste ist stets von der graphischen Kunst gesagt worden. Die gesteigerte Größe seelischen Empfindens verdanken wir den Schwarzweißschöpfungen eines Dürer, Holbein, Rembrandt und Rethel. Asmus Carstens und Peter Cornelius waren von dem gleichen Geiste der Liniengestaltung durchdrungen, doch ließen sie sich durch das klassizistische Schönheitsideal von ihrem eigentlichen Ziel abbringen.

8. Zur Problematik schöpferischer Formgestaltung.

a) Formalistische Mißdeutungen.

Schon allein in der Forderung, das gefühlsmäßige Zonennoema der Wirkungsform mit den Noemen des originären Wahrnehmungsaktes in eine innige Verbindung zu bringen, ist die Ablehnung eines reinen Formalismus ausgesprochen. Und diese Ablehnung gilt nicht allein dem schlechterdings bedeutungslosen allgemeinen Formalismus, der eine intentionale Zonenkorrelation nicht kennt, sie gilt auch zu einem Teil allen Versuchen, den verschiedenen Schichten bestimmte formalistische Elemente eindeutig zuordnen zu wollen. Nun scheint allerdings dieser Ansicht die deutliche und mit ausgeprägter Gefühlsbestimmtheit auftretende Menge von Stilarten zu widersprechen. Der Begriff von Stilarten ist indessen, wenn wir die in schablonenhafter Erstarrung und handwerksmäßiger Geistlosigkeit auftretenden Formen beiseite lassen, lediglich in abstrahierender Analyse entstanden, und dient als rationalistisches Kennzeichen für die Klassifikation von Kunstobjekten und Kunstschulen. Er kann bei der Bewertung eines einzelnen ästhetischen Gegenstandes von einigem orientierendem Nutzen sein, er verleitet aber auch ebenso häufig zu oberflächlicher Beurteilung und verhindert unter Umständen das eigentliche Erlebnis des Original-Schöpferischen.

So drängt sich denn die Frage auf, woher einmal die Wirkungsform das Recht eindeutiger intentionaler Bezogenheit auf eine Gefühls-

schicht nimmt, und wie sich andrerseits seine gefühlsmäßige Sättigung mit der Erlebnisfülle des originären Aktes vollzieht. Die Antwort hierauf ist bereits in der phänomenologischen Auseinandersetzung der vorhergehenden Paragraphen enthalten; sie liegt besonders der eigentümlichen Art des ästhetischen Schauens zugrunde, wie wir sie als attentionale Einstellung kennengelernt haben. Mit der besonderen Aufgabe der Wirkungsform, regionale Bestimmtheit zu besitzen, hängt aufs engste ihre Eigenschaft zusammen, den einleitenden Akt in richtunggebender Weise seiner ästhetischen Erfüllung zuzuführen. So also ist die Wirkungsform nicht a priori als Form an sich (καλά καθ' αὐτά) einer Zone verschrieben, sie konstituiert sich vielmehr dadurch, daß sie auf der Grundlage des zonennoematischen Telos an gegebener Daseinsform noematische Ausschaltungen vornimmt. Unser Bildobjektbewußtsein steht der intentionalen Form, wie wir wissen, zunächst im Sinne der Neutralitätsmodifikation gegenüber, aber die neutrale Form macht sich in diesem Bewußtsein durch den Zwang zu besonderer Setzungsmodalität geltend. Erblicken wir die photographische Abbildung eines Naturobjekts, so werden die auf das Objekt bezogenen Phantasienoesen in keiner Weise modifiziert, sie verharren vagabundierend mit dem Charakter möglicher Wirklichkeitserlebnisse und erleiden keine Deformationen und erinnerungsmäßigen Einschränkungen. Die noematischen Umlagerungen besitzen mit allen anhängenden Schichtungen und Durchdringungen einen ausstrahlenden Charakter. Wesentlich anders gestaltet sich der Ablauf des intentionalen Prozesses im vorbereitenden ästhetischen Akt. Hier bewährt sich die Wirkungsform als Einschränkungsinstanz des Phantasiebewußtseins; die Umwandlung des polythetischen Aktes in den Akt der eigentlichen Synthese wird dadurch vorbereitet, daß an der noematiscben Masse „Durchstreichungen", „Aufhebungen" vorgenommen werden. Entsprechend dem in der fraglichen Gefühlsschicht begründeten Werttelos werden die vagabundierenden Ströme der Phantasienoemen eingedämmt, so daß sich aus dem einsetzenden Negativitätsbewußtsein das Gefühl des Gerichtetwerdens abhebt.

Worin liegt nun aber der Ausweis und die Bewährung der Wirkungsform als Noema für wahrhafte Einwertigkeit des Stimmungserlebnisses? Durchstreichungen könnten doch in willkürlicher Form vorgenommen werden, ohne daß es zu einem „Konkreszieren" in einer einheitlichen Schicht käme. Eine solche Frage ist unabweislich, denn auch von stimmunghaftem Evidenzbewußtsein muß Unterwerfung unter den Satz vom Grunde verlangt werden. Nicht also darauf allein kommt es an, daß Deformation an Gedacht-Wirklichem vorgenommen wird, sondern daß sie nach einem gleichbleibenden sichtbaren Prinzip geschieht. Dieses Prinzip aber liegt im ornamentalen oder rhythmischen Zusammenhang, in der Einheit des schöpferischen Konstruktionsgedankens der Skizze begründet. In der rhythmischen Form des Bildzusammenhanges, in seiner Symphonie funktioniert jede Einzelform in gesetzmäßiger Abhängigkeit vom Ganzen, und nur das Funktionale, das seine Gestaltungsnotwendigkeit und Gestaltungsverwandtschaft in jedem Einzelnen bewährt, hat Anspruch auf ästhetische Wertung. Selbstverständlich kann nicht davon die Rede sein, nach geometrischen Schön-

heitsprinzipien zu suchen, wie es Zeising in seiner Lehre vom goldenen Schnitt oder Hogarth in seiner Theorie der Schlangenlinie unternommen haben. Wenn wir auch außerstande sind, den Gestaltungszusammenhang in mathematischer Gesetzmäßigkeit auszudrücken, so vermögen wir doch das Normierende in der Form zu erfassen und jede Abweichung von dieser Norm als gesetzwidrig und unorganisch zu empfinden. Aber mit dieser Gesetzmäßigkeit allein ist es nicht getan. Es bleibt der künstlerischen Konzeption überlassen, ihre kristallinische Formation der stimmungsgestaltenden Aufgabe dienstbar zu machen und in der urmotivischen Verbindung mit dem Bildhaften die nach Gestaltung ringende Seelenstimmung der Erfüllung entgegenzuführen und dadurch einen „evidenten synthetischen Zusammenhang" in regionalem Erleben zu erreichen. Gegen Fechner ist Volkelt im Recht, wenn er erklärt, daß die geometrischen Figuren „überhaupt kein vollgültiger ästhetischer Gegenstand" seien. Das Ornamentale funktioniert, aber es funktioniert ohne inneren Zweck. Erst wenn es nicht bloß funktionierende Form ist, wenn es aus Inhalt zur Form wird, wenn es aus fiktiver Dinglichkeit emporwächst und zum reinen „Unding" umschlägt, erst dann ist schöpferische Gestaltung gelungen. Die Form als „schöpferische Resultante" läßt sich also niemals aus formalen Elementargesetzen begreifen, sie kann allen Regeln veräußerlichender Symmetrie und Eurhythmie, welche auf dem Prinzip des psychischen Kraftminimums gegründet sind, entgegengesetzt sein, sie kann für sich betrachtet „häßlich" und sinnlos wirken und erlangt ihre Weihe erst dadurch, daß sie aus dem Kampf der Affekte siegreich hervorgeht und erlebnisbeladen von der schöpferischen Aktivität zum Sein an sich erklärt wird.

Aus den angegebenen Gründen stehe ich einer „ästhetischen Mechanik" (Lipps), welche einzelne Formenbestandteile stückhaft nach Gefallen oder Mißfallen behandelt, prinzipiell abweisend gegenüber. (Wenn Lipps die ästhetische Bedeutung einer Linie untersuchen will, so „befreit" er sie erst durch sukzessive „Apperzeption" aus ihrer Umgebung, er „verselbständigt" sie zu einem singulären Objekt und nimmt ihr damit alle Bedeutung, die sie erst aus dieser Umgebung erhält, und ohne welche sie gar nicht zu denken ist. Die neue Bedeutung „verleiht" er ihr dann hinterher aus der neutralen Sphäre der „alltäglichen Erfahrung".) Die Frage etwa, ob eine Wellenlinie „schöner" sei als ein ihr äußerlich ähnliches, aus Halbkreisen zusammengesetztes Gebilde, halte ich ästhetisch für gänzlich belanglos. Sicherlich liegt diesen Betrachtungen ein psychologischer Sinn zugrunde. Das Gefühl von dem „mechanischen Gesetz" einer Kurve würde ich besser als Gefühl des mathematischen Bildungsgesetzes bezeichnen (der Begriff des Mechanischen ist hierbei unverständlich und rechtfertigt sich nur aus dem Bestreben, die Einfühlung zur Geltung zu bringen). Wer viel mit dem Zeichnen graphischer Kurven zu tun hat, weiß, daß nur derjenige Linienzug wirklich befriedigt, der einem aufgegebenen mathematischen Gesetz in jeder Beziehung entspricht. Ellipsen, die aus vier Kreisbogen zusammengesetzt werden, fallen einem geübten Auge auf den ersten Blick als unbefriedigend auf. Der Grund liegt darin, daß dem gezeichneten Linienzug das funktionale Bildungsgesetz fehlt, daß er ein Stück-

werk von Kurven ist, die jede für sich einem anderen Gesetz unterliegen. Weder mechanische Interpretation (die von Lipps gegebene Interpretation für die Wellenlinie [Ästh. 3. A. I. S. 229 ff.] erschöpft sich in leeren Redensarten), noch gar eine hiermit verbundene „Vermenschlichung“ leistet das geringste für die Erklärung des sogenannten Wohlgefallens. Dieses Wohlgefallen (es ist vom Wohlgefallen am Mechanisch-Eurhythmischen, das sich aus dem Gesetz vom psychischen Energie-Minimum ableitet, deutlich unterschieden, da hierunter auch die Halbkreislinie fiele) ist durchaus Stimmungsgefühl, das dem Erleben von regionalem Ordnungszusammenhang entspricht und deshalb alles ablehnt, was nichtfunktional (im streng mathematischen Sinne), also stückhaft ist. (Ed. v. Hartmann, welcher die „Theorie des mathematisch Gefälligen“ einer eingehenden Darstellung unterzieht, kommt unserer Darstellung nahe, wenn er sagt: „Die ästhetische Befriedigung beim Anschauen einer mathematisch gefälligen Form entspringt daraus, daß die dieser Form zugrunde liegende unbewußte logische Idee gefühlsmäßig oder ahnungsvoll in der ästhetischen Anschauung implizite mitperzipiert wird“ [Phil. d. Sch. S. 110].) Damit ist doch nun aber nicht gesagt, daß die Interpretation von einer ästhetisch recht bedeutungslosen Schicht aus das Recht hat, dem „Objekt“ seinen endgültigen ästhetischen Charakter zu geben, gleichviel in welcher Umgebung es steht und auf welchen Inhalt es hinweist.[1]) Tausende von Beispielen aus der architektonischen Ornamentik zeigen trotzdem eine Verwendung der Halbkreislinie. Und welche Interpretation wollte Lipps geben, wenn eine zykloidenartige Halbkreislinie durch Nebeneinanderlagerung erzeugt wird, wie wir es in den Reihungen des Rundbogenstiles sehen? Haben wir etwa beim Anschauen einer echten Zykloide auch ein Gefühl von einem mechanischen Bildungsgesetz? Etwa verbunden mit der Vorstellung des laufenden Rades mit dem markierten Punkt auf seiner Peripherie? Und wie steht es hier mit der Krümmung, die einem mathematischen wie mechanischen Bildungsgesetz gehorcht, trotzdem sie auch „aus sich selbst in eine Krümmung von entgegengesetzter Richtung“ umschlägt? (Ästh. S. 229.) Selbst die gerade Linie, bei deren eingefühltem Bewegungsimpuls Lipps mit Vorliebe verweilt, ist nicht einheitlicher Träger eines Stimmungsgefühls; sie kann ein Aufrichten, ein Fallen, ein Ausstrahlen vertreten. Die Tendenz der Aufwärts- und Abwärtsbewegung der Augen wird vielleicht als ein Tun in die Gerade eingefühlt, und dieser Tendenz im stückhaften Schauen kann vom Künstler durch zweckmäßige Verwendung im Ganzen Rechnung getragen werden. Andrerseits kann aber auch die Vertikale unter völliger Verdrängung des aus der alltäglichen Erfahrung genommenen Bewegungsimpulses zur Repräsentation ganz entgegengesetzer oder ganz heterogener Stimmungswerte benutzt werden. Durch ihre eindimensionale Eingeschränktheit vermag sie ebensogut den Eindruck archaischer Starrheit (byzantinische Kunst), dann wieder von Nüchternheit und Spießbürgerlichkeit (Chodowiecki), ebenso

[1]) Ed. v. Hartmann nennt das mathematische Gefällige „zwar schon innerhalb des Weichbildes der Ästhetik, aber noch an ihren äußersten Grenzen liegend“. Philos. d. Schönen. S. 113.

von Zierlichkeit und Feierlichkeit oder dgl. zu erwecken. Immer also wird das Formale regionale Gefühlsganzheit funktional vertreten; ein Irrtum ist es nur, diese funktionale Bindung als eine eindeutige anzusehen,[1]) indem man psychologische Singularitäten zugrunde legt. Der Sinn funktionaler Repräsentation ändert sich mit der regionalen Schicht und erwächst aus dem Gefühlserlebnis in Verbindung mit der Materialfunktion.

So also sehen wir in dem intentionalen Formgesetz des schöpferischen Werkes eine Zweckmäßigkeit, die keineswegs „ohne Zweck" ist, die ihr Regulativ keineswegs aus sich selber schöpft, sondern mit jeder eigenwilligen und von der empirischen Gegebenheitsweise abweichenden Formgebung einen sehr bestimmten Zweck verbindet und die ganz unmißverständliche Bedeutung hat, durch noematische Einschränkungen des in originärer Blickeinstellung verweilenden Aktes die repräsentative Fundierung als Zonennoema zu erreichen. Wie weit diese Forderung auf einem Kunstgebiet oder in einer Kunstperiode erreicht worden ist, das bleibe dahingestellt. Das mehr oder weniger negative Ergebnis solcher empirischen Feststellung könnte an der Gültigkeit intentionaler Formung nichts ändern.[2])

b) Der Durchstreichungscharakter der Wirkungsform und seine vorästhetische Leistung.

Wenn auch im einleitenden Akt die Wirkungsform der Neutralisierung unterworfen ist, so macht sie sich in unserem Bildbewußtsein als deformativer Charakter geltend. Wir erleben also schon hier mit aller Entschiedenheit diese Privation, weil wir uns der intentionalen künstlerischen Absicht noch gar nicht zu unterwerfen vermögen, weil wir das „Gemeinte" als Motiv für Phantasie-Erlebnisgegenwart nehmen und erst hinterher mit dem Bildobjekt vergleichen. Diese Einstellung ist nicht etwa eine psychologische Besonderheit, sondern besitzt grundsätzlichen Charakter. Es ist also zunächst nicht eigentlich die Gestaltqualität des bildmäßig Dargestellten, worauf unser Blick gerichtet ist, ja es ist genau genommen noch nicht einmal ein Dies-Hier bildlich Gemeintes; denn was zu allererst sich vor dem Bilde als Erlebnis einstellt und gleichsam durch das Noema des originären Wahrnehmungsaktes hindurchgeht, ist überhaupt noch nicht positionales, setzendes Bewußtsein, ist ein rein neutralisiertes Sichdenken.[3]) In solchem Sinne neutral stehe ich etwa einer Kinderzeichnung gegenüber, in der durch einen Kreis und vier Striche der „Gedanke an" einen menschlichen Kopf in mir erweckt wird; in eben diesem Sinne denke ich vor dem verkrampften

---

[1]) cf. Stiehl. Der Weg zum Kunstverhältnis. S. 123: „Man darf das Heil nicht in einem besonders schönen Verhältnis suchen, denn es kann dasselbe Verhältnis in einem Falle gut, im andern schlecht wirken."

[2]) In gleicher Weise stellt Fr. Kreis (Die Autonomie des Ästhetischen in der neueren Philosophie. Tüb. 1922. S. 5.) „autonome Kunst" als Idee im kantischen Sinne dem empirischen Kunstschaffen gegenüber.

[3]) Kurt Theodor (Die Darstellung auf der Fläche. Ztschrft. f. Ästh. XV. S. 129—168) nennt es das „Wissen von der Bedeutung" und bezeichnet es als erste Form „der Entstehung des Gegenstandes auf der Fläche". S. 136.

Christus des Isenheimer Altars an einen am Kreuzesholz hängenden menschlichen Körper. Ich sage also: es ist nicht psychologische Angelegenheit des betrachtenden Individuums, also etwas, was individueller Verschiedenheit unterliegt und unter Umständen ganz ausgeschaltet werden kann, sondern es ist zum Akt mitgehörend, daß durch das thetische Wahrnehmungsnoema ein nichtpositionales Phantasiebewußtsein hindurchgeht, dessen noematische Bestandstücke sich aus neutralisierten Erinnerungen an Originär-Erlebnisse zusammensetzen. Hinter dem originär geschauten Bildobjekt steht also ein gedachtes oder phantasiertes Naturobjekt, das zwar nicht Seinscharakter hat, aber dessenungeachtet sein vollgültiges Noema besitzt. Der tiefere Grund für das nichtpsychologische Moment dieses Schlichterlebnisses von nichtpositionaler Daseinsform liegt nun vor allem phänomenologisch in dem Umstand begründet, daß der negierende Charakter der Wirkungsform überhaupt nicht zum Ausdruck kommen könnte, wenn nicht zunächst unmodifizierte Objektivität gedacht würde, wenn der Blick nicht auf das ganze „mit dem Strich versehene" Objekt gerichtet werden könnte. Phänomenologisch unerheblich, dagegen kunstpsychologisch bedeutsam ist der Umstand, daß der Betrachtende den Akt der Durchstreichung zwar erlebt, ihn aber nicht ästhetisch zu würdigen vermag, ihn vielmehr als unliebsamen Verkümmerungsversuch empfindet, kurz und gut die Durchstreichung nicht anerkennt. Unter solchen Umständen wird ein vorzeitiges auf Naturgefallen gegründetes Werturteil gefällt, bevor überhaupt der ästhetische Prozess begonnen hat. Sind dagegen die Durchstreichungen unter Urteilszurückhaltung sinngemäß vorgenommen, so reduziert sich das nichtpositionale Phantasiebewußtsein in der Richtung auf das Bildnoema, bis es schließlich mit ihm zusammenfällt und damit thetisches Bewußtsein wird. Gleichzeitig hiermit vollzieht sich dann der Bedeutungswandel auf die Bildform, welche nun im Sinne des Zonenerlebnisses noematisch gesättigt erscheint.[1])

Ein gutes Beispiel für die eigenartige nichtpositionale Hintergrundswanderung bietet etwa die von W ö l f l i n behandelte Darstellungsform des Linearen. Wie anders soll wohl der Unterschied zwischen Tastbild und Sehbild gemeint sein, als nach der Weise dieser Hintergrundswanderung. Zunächst sind doch Linearisches und Malerisches Sehobjekte, und es kann doch dem Auge nicht zugemutet werden, hier nur Auge, dort tastende Epidermis zu sein. Hier erfährt also der in Erinnerungen schweifende Blickstrahl gleich von vornherein eine Reduktion, indem alles, was an Augenerlebnissen sich miteinstellen könnte, zugunsten des haptischen Komplexes zurückgedrängt wird.

---

[1]) Auch hier zeigt sich von neuem, daß die vorgetragene Gliederung des Evidenzerlebnisses von allgemeiner Strukturbedeutung ist und also auch auf die rein kogitative Schicht zutrifft. Im singulären Akt „Raum" wahrnehmend, ohne noch regionale Gestaltung von „Raum" erlebt zu haben, bin ich einem durchaus begrenzten, unhomogenen Raumobjekt zugewendet. Im Evidenzerlebnis „Euklidischer Raum" und im „Schauen" seines intentionalen Korrelats erhalten große Teile der empirischen Raumvorstellung ihre Durchstreichung und lassen die regionale Wirkungsform „Raum" hervortreten. Das Erlebnis des physiologischen Raumes sinkt unter im Zonenerlebnis des „metrischen" Raumes. (cf. E. C a s s i r e r. Philos. d. symb. Formen. II. S. 107.)

Wird der vorästhetische Prozeß des vagabundierenden Phantasierens entweder durch Gedankenlosigkeit und mangelnde Kunsterziehung vor einem Naturobjekt oder dessen Nachbildung nicht zum Abschluß im ästhetischen Zustand gebracht, so wandelt sich auch jetzt der Strom nichtpositionalen Phantasierens in thetisches Bewußtsein um. Da er aber infolge Fehlens der ästhetischen Synthese nicht zur Bindung an die Wirkungsform gelangt, hängt er sich thetisch an die illusionistische Daseinsform, und wir beobachten jene vage Objektivation von Gefühlen, die zum Problem der psychologischen Einfühlungsästhetik gemacht worden ist.

Die schöpferische Reduktion des gefühlsnoematischen Komplexes ist also die erste Tat, die es zu leisten gilt, und die dem eigentlichen Akt des Bedeutungswandels vorausgeht. Wir würden die Form in ihrem gesetzmäßigen Zusammenhang niemals als Repräsentation eines Werterlebnisses anzuerkennen vermögen, wenn sie nicht durch den Erfahrungskomplex illusionistischer Gegenständlichkeit hindurchgegangen wäre. Wir würden sie aber ebensowenig zu erkennen vermögen, wenn sie nicht etwas an destruktiver Gewalt in sich trüge, dieses Gegenständliche von sich abzuschütteln und zur Form an sich zu gelangen. Ähnlich sagt Kurt Theodor:[1]) „Die Wirklichkeit muß durch die Fläche negiert werden", und weiter: „Erst wenn die Fläche als solche sich der Betrachtung aufdrängt, und ihr eignes Leben unabhängig von dem Inhalt der Darstellung entfaltet, wird die Spannung zwischen beiden Welten anschaulich und fruchtbar". Wie Theodor sprechen auch wir von der „negierenden Funktion des Darstellungsmaterials", von einem „Eigenleben der Fläche", aber wir erblicken die ästhetische Wirkung nicht in jener Spannung zwischen extensiver und intensiver Anschauung, sondern in ihrer stimmunghaften Auflösung. Wir sind nicht der Ansicht, daß das Raumerlebnis lebendiger wird, indem ich mich auf den Flächenzusammenhang konzentriere, sondern wir müssen versuchen, den Flächenzusammenhang zur Dominante zu machen, vor der die Raumgestalt nach Möglichkeit in den Hintergrund zu treten hat. Die vorästhetische Oszillation hatte nur die Aufgabe, den Weg zur reinen Form zu finden und in ihr die individuelle schöpferische Urform der Skizze zu entdecken, deren gesetzmäßiges Erlebnis zur gefühlsmäßigen Entspannung führt.

Eine eigenartige Rolle bei dieser Destruktion von Wirklichkeit spielt die Materialfunktion. Indem das schöpferische Bewußtsein den Stoff an sich, das Material als Geformtes, zum Gegenstand regionaler Intentionalität erhebt, verschmelzt es die Wesensgesetzlichkeit der Stimmungstotalität mit der Wesensgesetzlichkeit des Stofflichen. Die rein hyletischen Eigenschaften des Stoffes, die sensuelle ὕλη der uns mit dem Stofferlebnis übermittelten Empfindungsinhalte, dürfen nicht ohne weiteres negiert, „übergangen" werden — wir hätten dann überhaupt kein Recht mehr, vom Stofferlebnis zu sprechen — die strukturellen Stoffcharaktere müssen als Koeffizienten in die intentionale Funktion von Ganzheit mit eingehen, aus der sensuellen ὕλη muß eine intentionale

[1]) Zeitschrift f. Ästh. u. allg. Kunstw. XV. S. 129—164, bes. S. 131, 133, 134.

μόρφη werden. Dies ist, wie oben bereits ausgeführt, der Sinn von Materialgerechtigkeit, dies auch der Sinn dafür, daß wir dem Stoffe die Rolle einer Deformationsinstanz am Wirklichen verleihen. Verziehungen und Verzerrungen organischer bildhafter Formen aus Gründen der Bildkomposition (der Anpassung an das Rechteck u. dgl.) sind leeres Gerede. Deformationen, die ihren Grund in irgend einer vermeintlichen metaphysischen Idee haben sollen, sind zerebrale Spielereien. Das Motiv jeder Destruktion liegt in der Zurückführung des Blickes vom Bild auf das geformte Material, es liegt aber auch zugleich in der Zurückführung von der Gefühlsgegebenheit zur Stimmungstotalität; hier allein liegen die Wurzeln der destruktiven Dynamis. Aus den angeführten Gründen sind etwa die Holzskulpturen Ernst Barlachs als hochästhetisch einzuschätzen. Barlach hat es verstanden, eine eindeutige Stimmungsfundierung in inniger Verschmelzung mit der ihr konformen Materialfunktion zu erarbeiten. Die Eigenschaften des Holzes, seine Klobigkeit und Zähigkeit, werden dem Urmotivischen dienstbar gemacht und verwachsen mit der Form zu einer Gestaltnotwendigkeit des Stimmunghaften. Die Unabänderlichkeit des animalischen Soseins, des triebhaften Sprießens nach einem dumpfen Gesetz des Strukturzusammenhanges gestaltet sich vor seinen Figuren zu einem ästhetischen Erlebnis, und wir haben mitunter den Eindruck („panischer Schrecken", „Zecher", „alte Frau mit Stock"), als wäre das Gestaltungsmotiv erst aus dem eigenwilligen Wachstum eines krummen Astes herausgebildet. Daß das Materialfunktionelle von uns ästhetisch geduldet wird, daß es selbst dort, wo es dominierend und im Gegensatz und Widerspruch mit unserem optischen Vorstellungsbesitz auftritt, ohne weiteres auf unsere Zustimmung rechnen darf, liegt nicht in einer uns aufgezwungenen Künstlerkonvention begründet, sondern erklärt sich axiomatisch aus der Tatsache, daß wir das Gestaltete in seiner Bindung von Form und Stoff erst eigentlich ästhetisch erleben.[1])

Die Wirkungsweise des dynamischen Prozesses der Durchstreichung betätigt sich in verschiedenen Stufengraden der „Gegebenheit", d. h. die gestaltende Kraft der Materialfunktion wirkt durch alle diese Stufengrade stoffvertilgend, aufhebend hindurch. Es dürfte der weiteren Klärung dienen, wie die Stufenfolge hyletischer Gegebenheit hier gedacht ist und wie die so oft gebrauchten und so selten eindeutig bestimmten Begriffe: Stoff, Form und Gehalt zu dieser Folge in Beziehung zu bringen sind. Unter „Stoff" sei hier ganz eindeutig zunächst das ‚simple Faktum" im Goetheschen Sinne, der poetische Vorwurf, die Fabel, verstanden. Bereits hier macht sich nun die auf regionale Ganzheit gerichtete schöpferische Synthese in der Weise geltend, daß sie nicht nur Wirklichkeit überhaupt durchstreicht, nicht nur „Fernhaltung", Kontemplation an sich erstrebt, sondern die Durch-

[1]) Rumohr erklärt es für eine der wichtigsten Aufgaben der Stilwissenschaft, den Stoff abgelöst von den darstellenden Formen auf „seine inneren Forderungen" zu untersuchen. Hettner hält die Vorherrschaft des Materials im Kunstwerk für so gewaltig, „daß sie geradezu bestimmtes und bewußtes Abweichen von den Prototypen der Außenwelt verlangt, um ihre Wirkungen zu erreichen". (Kl. Schriften. S. 194.)

streichung in ganz bestimmter, funktionaler Weise vornimmt. Bereits in dieser Zurücknahme vom Wirklichen, d. h. in der besonderen Eigenart, wie hier Durchsetztheit mit Wirklichkeit, Wirklichkeitsnähe, dort ein höherer Spannungsgrad der Zurücknahme erreicht wird, macht sich bereits regionale Besonderung geltend. Die Skizze durchsetzt das „simple Faktum", indem sie hier und dort Einzelnes vom Wirklichkeitsgrunde lockert, anderes wieder in der originären Verschmelzung verharren läßt und auf diese Weise zunächst die „Fäden zu dem Gewebe" (v. Stein) spinnt. Die erste Stufe des dynamischen Ablaufes bestimmt sich also durch die Umwandlung des simplen Faktums in den poetischen „Stoff", ein Gegensatz, wie ihn H. v. Stein an Schillers „Glocke" so treffend veranschaulicht, wenn er den Glockenguß als das simple Faktum, die Gespräche des Meisters mit den Gesellen als den poetischen Stoff bezeichnet (Goethe u. Schiller. S. 80). Stoff bedeutet erst eigentlich hier das, was wir früher mit ὕλη bezeichneten, jenen Komplex bildhafter Gesten und dem hierzu gehörigen wirklichkeitersetzenden nichtpositionalen Hintergrund in Vereinigung mit dem auf noetischer Seite auftretenden Gefühlserlebnis. Die Komplexionen auf Gegenstandserlebnisseite gehen jetzt bereits eine geschlossenere Bindung ein, aber sie sind immer noch gegeneinander fluktuierend, verschiebbar und unterliegen wechselnden assoziativen Einflüssen von seiten des aufnehmenden Subjekts. Nun erst beginnt die „gestaltende Bewältigung des Stoffes" in dem Prozeß der früher beschriebenen Oszillationen zwischen Hintergrund und reiner Form als Materialfunktion; jene destruierende Läuterung des Hintergrundes durch das Achten auf die Besonderheit der hervordrängenden Skizze nimmt ihren Anfang und führt zur Eindeutigkeit der Gefühlssingularität, die als reine Hyle Gegebenheit für regionale Zuordnung ist.

Es muß eine der allerwichtigsten Aufgaben einer deskriptiven Wertzonenlehre sein, die Art und Weise des besonderen Funktionierens bei diesem Durchstreichungsprozeß, den Grad und die Dauer des bildhaften Eindringens und Verweilens festzustellen. In den Bereich solcher Untersuchungen gehört auch die Frage nach der „Anschaulichkeit" und Lebendigkeit tropischer Ausdrücke im poetischen Schaffen. Baumgartens „sensitive", „verworren-klare", „konfuse" Vorstellungen wollten bereits „lebhaft empfundene, bunte und eindrucksvolle Einfälle und Gebilde" sein (wie sie H. v. Stein so treffend charakterisiert).[1]) Indessen blieb es bei der Horazischen Formel: ut pictura poesis, bei der Forderung sinnlicher Anschaulichkeit und „extensiver" Klarheit. Daß Bildlichkeit des tropischen Ausdruckes und Sinnlichkeit identisch seien, wurde lange Zeit als selbstverständlich angenommen, wobei diese recht problematische Sinnlichkeit im handgreiflichen Sinne von visueller, schlichter Schau gedacht wurde. Wichtig ist hier bereits die Unterscheidung zwischen Allegorie und Symbol, zwischen Gleichnis und Bild; und in der Feststellung und Beschreibung der verschiedenartigen Beziehungen zwischen Hintergrund und realem Vorstellungszentrum werden bereits wichtige Beiträge für die Energetik der einzelnen Zonen

[1]) Entstehung d. neueren Ästh. S. 339.

geliefert. (Wertvolle Anregungen hierfür gibt Gundolf, wenn er zeigt, wie bei Shakespeare mit zunehmender Reife das Gleichnis vom Bild verdrängt wird, wenn er auf den Unterschied Goethescher und Shakespearescher Bildlichkeit hindeutet).[1]) Aber mit dem Hinweis auf die Anschaulichkeit der Metapher ist es auch noch nicht geschehen; vielmehr wird diese Anschaulichkeit von der neueren Stilkritik stark in Zweifel gezogen und der Metapher geradezu das Recht und die Fähigkeit bestritten, „Anschauungen in uns auszulösen".[2]) Vor allem aber erklärt Th. A. Meyer: „die Sprache ist nur deshalb zum bildlichen Ausdruck befähigt, weil sie das gerade Gegenteil von dem Trieb, Sinnenbilder zu schaffen, besitzt, nämlich die Eigentümlichkeit, daß am Sinnlichen, das sie mit ihren Worten bezeichnet, nichts beachtet wird, als das zum Verständnis erforderliche, und daß auch dieses nicht in seiner sinnlichen Form zum Bewußtsein kommt, sondern in gedankenhaft geistiger".[3]) Die Unmöglichkeit des wirklichkeitsvollen „Schauens" solcher neutralisierten Hintergrundbilder kann an einer Unzahl von Beispielen gezeigt werden. Das „Nichtbeachten" bestimmter zum Schauen von voller Wirklichkeit notwendig hinzugehörender Elemente ist mit dem übereinstimmend, was wir Wirklichkeitsdurchstreichung genannt haben. Nicht deshalb bleiben einige sinnliche Rudimente der Metapher stehen, weil sie zum Verständnis erforderlich sind, sondern weil sich mit Hilfe der Funktion des Durchstreichens die zonennoematische Form leichter aus der sinnlichen Gegebenheit entwickeln kann.[4])

Der Vorgang des Durchstreichens und Zurückdrängens des Vorstellungs- und Phantasiehintergrundes stellt also eine notwendige und unentbehrliche Stufe des ästhetischen Evidenzerlebens da, d. h. der Hintergrund muß „gesetzt" sein, um aufgehoben zu werden. Anders steht es mit der Durchstreichung, Negierung des „Hofes" von Erlebniswirklichkeit, der im Schauen eines Dies-Hier, des „Dinges" Kunstwerk mit seiner empirischen Umgebung stets mitauftritt. Seine Ausschaltung ist Ausschaltung schlechtlin, und kommt als Koeffizient des Aktes selber überhaupt nicht in Frage. Theoretisch kommt nicht in Frage, in welcher Umgebung das Kunstwerk erlebt wird, in welchem Raum ein Bild hängt, wie es sich gegen die Fläche der Wand abhebt, in welcher Form des Druckes und Einbandes ein Gedicht geboten wird u. dgl. Das Problem der Rahmung also spielt in diesem Zusammenhange für uns keine Rolle, da sich mit dem ästhetischen Gestaltungserlebnis der Begriff der Horizontlosigkeit verbindet. Nun ist allerdings zu beachten, daß hier zwei wesensmäßig getrennte Akte eine wenn auch äußere Erlebnis-

---

[1]) Shakespeare u. d. deutsche Geist. S. 238 ff.

[2]) A. Malte Wagner. Das Drama Fr. Hebbels. Beiträge z. Ästh. Lipps u. Werner. XIII. S. 449 ff.

[3]) Das Stilgesetz i. d. Poesie. Lpzg. 1901. Zitiert n. Wagner. In ähnlichem Sinne behandelt auch Dessoir diese Frage. Ästhetik u. S. 321 ff.

[4]) Einen wertvollen Beitrag zur Charakterisierung der Zone mystisch-religiösen Erlebens bei R. M. Rilke liefert A. Faust. (Der dichterische Ausdruck mystischer Religiosität bei Rainer Maria Rilke. Logos XI. S. 224—255.) Hier wird die Wirklichkeitsdurchstreichung gleichsam durch einen Interferenzprozeß der aufeinanderfolgenden Bilder erreicht, wobei sich Bilder und Umschreibungen gegenseitig zum Teil überdecken und teilweise auslöschen.

einheit bilden, daß gewissermaßen zwei Kerne übereinanderliegen: die noematische „Gegenständlichkeit" der ästhetischen Formung und das „Ding" Kunstwerk. Nur mit dem letzteren verknüpft sich die ästhetische Belanglosigkeit: Rahmung, und nur hierauf bezogen erhält die Rede von sichtbarer Abgrenzung gegen eine Umgebung und der Begriff des Dekorativen oder des Schmuckes einen Sinn. Rahmung bedeutet zunächst endgültige Absage an das räumlich und zeitlich Mitgesetzte. Zum Dekorativen wird Rahmung erst nach vollzogener Sättigung des Bewußtseins mit Stimmungsevidenz, nach eindeutig vollzogener Zonengestaltung. Dann erst also, wenn sich das Werterlebnis, gleichsam zu sich selbst gekommen, vom Gestaltungskern ablöst und in das Stadium der nichtintentionalen Stimmungsumhüllung gelangt ist, findet jene eigenartige „Dialektik" des Dekorativen statt, welche Hermann Glockner vortrefflich geschildert, aber mit viel zuweitgehenden ästhetischen Ansprüchen versehen hat.[1]) Jetzt allerdings sucht die Dynamis der Stimmungssphäre das Kunstwerk als zeitgebundenes „Ding" (wohl zu unterscheiden von dem Intentionale „Zeitlos-Gestaltetes") in sich einzubeziehen und umschwebt es in seiner stückhaften, in den Strom des Zeitgeschehens gestellten Vereinzelung. Durch stückhafte Verwendung zonengesättigter Formelemente sucht es in der Rahmung seine Vereinzelung noch zu unterstreichen und strahlt über den Rahmen auf die zeitlich-räumliche Umgebung aus, alles zu gleichen lockeren Beziehungen knüpfend. So wird Umgebung und im weiteren Sinne die ganze Fülle des Gegenwartserlebens zum Rahmen des Rahmens. Stil, Lebensstil als Rahmung und Schmuck des großen Kunstwerkes ist die Folge der sich selbst innerhalb einer Ganzheit wissenden Aktvereinzelung. Mit dem Verlieren dieses Bewußtseins erlischt der Anspruch der Rahmung als Stil. Nur in solchem Zusammenhang besitzt für uns das Wesen „Schmuck" eine gewisse exoterische ästhetische Bedeutung. „Schmuckhaftes im Rahmen", Schmuckhaftes, das „den Rahmen füllt" existiert für uns nicht. Selbst der „vermeinte" Schmuck, wenn er als bildhaftes Element in das Werk eingeht, hört auf, Schmuck zu sein, da wir es nicht mit „Schönschau", „Arrangement" im Kunstschein, Höherformung oder „Formformung" eines Halbgeformten zu tun haben.

Der so gewonnene Standpunkt drängt von neuem zu einer Auseinandersetzung mit Kants Lehre von der ästhetischen Interesselosigkeit. Kant erblickte den Endzweck des Ästhetischen in dem Erleben von schöner Form und dachte an eine Steigerung zu einem „Urbild des Geschmackes"; er betonte die Unabsichtlichkeit der Form als „unbestimmt zweckmäßige Unterhaltung der Gemütskräfte" und schloß jedes Interesse als mit „Lust an der Existenz" des Gegenstandes, mit Neigung und Bedürfnis verbunden aus. Er erkannte lediglich den kontemplativen Zustand als ästhetisch an, weil hier allein der Gegenstand nicht in „Beziehung seiner Existenz auf meinen Zustand" betrachtet werde. Es unterliegt wohl heute keinem Zweifel mehr, daß Kants Lehre von der Interesselosigkeit,[2]) wenn dadurch mehr als die Losgelöstheit des Kunst-

[1]) Das Dekorative. Logos. X. S. 55—117.

[2]) Die „Kritik der Urteilskraft" zeigt wohl von allen Werken Kants am deutlichsten die Übernahme und Konkreszenz fremder Ansichten und Theorien, wie

werkes von objektiven Zweckzusammenhängen ausgedrückt sein sollte, nur noch historisch als Abwehr gegen Burkes erotischen Ästhetizismus, Eberhards leidenschaftliches Interesse und Baumgartens Intellektualismus zu würdigen sei.

Wenn wir das Interesse am ästhetischen Objekt, sofern das Begehren darauf als „wirkliches Ding" gerichtet ist (Kants „empirisches Interesse"), als selbstverständlich außerästhetisch beiseite lassen, so bleibt in dem Begriff der Uninteressiertheit noch eine Fülle bedeutungsvoller Problematik übrig.[1]) Solange man allerdings den ästhetischen Akt in naiver Ungespaltenheit auffaßt, wird man der Lösung des Dilemmas, wie das Kunstwerk auf der einen Seite leidenschaftliche Anteilnahme hervorrufe und doch andrerseits affektlose Kontemplation voraussetze, nicht näher kommen. Es muß also mit aller Entschiedenheit betont werden, daß im vorästhetischen, doch vom Ganzen untrennbaren Teilakt ein Interesse am Gegenständlichen grundsätzlich vorhanden sein muß, das allerdings nichts mit jenem Interesse zu tun hat, mit dem wir einem „wirklich seienden" Objekte, als mit ihm im Wirkungszusammenhang stehend, zugewendet sind. Das geht bereits aus der geschilderten Art des Zugewendetseins als nichtpositionalen Bewußtseins hervor. Auch unser Interesse besitzt hierbei nichtpositionalen Charakter, wenn wir diesen Ausdruck im Sinne eines phantasierenden Interesses verstehen, wobei der mit dem Phantasierten mitauftretende noetische Parameter affektbetonte Koeffizienten mitführt. Und wie anders macht sich wohl dieses Interesse geltend als in einem „unmittelbaren Verwirklichenwollen" oder einem „unmittelbaren Wollen von Nichtverwirklichung"[2])? Ich fühle mich mit Volkelt durchaus in Übereinstimmung, wenn er in dem „Besitzen- und Genießenwollen den Tod der künstlerischen Stimmung" erblickt, vorausgesetzt allerdings, daß ein Kunstwerk sich die Endgültigkeit eines solchen Strebungszustandes zum Ziel nähme. Aber mir will scheinen, als ob die Einteilung der Strebungen in mehr oder weniger „zugeschärfte Formen" zu allgemein gehalten sei und jedenfalls durch die übliche Betrachtung ästhetischer Gegenständlichkeit nicht erklärt werden könne. Halten wir vor allen Dingen daran fest, daß das sich zu allererst anmeldende Be-

---

wir bereits früher gesehen haben. Daß die kantische „Uninteressiertheit" eine große Ähnlichkeit mit der Definition des Schönen in Riedels „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften" besitzt, hat schon Schasler bemerkt, und Hugo Spitzer führt ihre Genealogie noch weiter zurück auf Montesquieus „Essai sur le gout".

[1]) Wenn sowohl Fr. Th. Vischer wie Moritz Geiger Kants Theorie der Interesselosigkeit zu verteidigen und zu ergänzen suchen, ersterer, indem er von einem „Interesse ohne Interesse", letzterer, indem er das ästhetische „Interessehaben für etwas" dem außerästhetischen „Interessiertsein an etwas" entgegensetzt, so muß ich gestehen, daß ich mit diesen Erweiterungsversuchen nichts anzufangen verstehe. Noch weniger vermag ich Fr. Kreis (a. a. O. S. 39) zu folgen, der die Ausführungen beider Autoren dahin interpretiert, daß auch ein außerästhetischer Wert „durchaus legitim" sein könne, sofern er „nur nicht in die Eigenart des Ästhetischen störend" eingreift. Was heißt dann hier noch Legitimität, wenn sie nicht im Ästhetischen selber wurzelt? Die beiden Arten von Interesse, das empirische und das intellektuelle, die sich nach Kant hinterher in außerästhetischer Beziehung einstellen können, und auf die sich jene Legitimität richtet, sind Zufälligkeiten, die jedenfalls nicht in eine grundsätzliche Definition des ästhetischen Zustandes gehören.

[2]) Volkelt. Ästhetik. I. S. 502.

wußtsein Neutralitätscharakter besitzt, also überhaupt nicht setzend auf das Bildobjekt gerichtet ist. So also sind auch die sich beigesellenden Strebungen nicht mit dem Bildnoema verbunden, sondern auf etwas Phantasiertes gerichtet. Wenn diese Tatsache mit der gehörigen Schärfe erfaßt ist, hindert uns keine Sorge um die Sauberkeit ästhetischen Verhaltens, den interessierten, affektbetonten Zustand für den Anfang mit allem Nachdruck zu betonen und damit den tatsächlichen Sachverhalt anzuerkennen, dessen aus theoretischer Hilflosigkeit erfolgte Verleugnung eine psychologische Unmöglichkeit ist und das Kunstbetrachten zu formalistischer Sterilität verdammte. Unsere Phantasie schießt zunächst mit aller elementaren Triebkraft über das Ziel hinaus; ja das nichtthetische Noema paart sich in vielen Fällen mit recht deutlich und entschieden setzenden Erinnerungsnoemen, die mit Strebungen des Besitzen- und Genießenwollens durchaus verknüpft sind. Dies ist der tiefe Sinn, der in den Worten Stendhal-Nietzsches liegt: Das Schöne verspricht Glück; dies erst gibt die Intensität und Färbung des Erlebens ab, wühlt unser Gemüt bis zum Triebhaften herunter auf und schafft den Boden in unserem Innern, auf dem sich die κάϑαρσις, die Gestaltung des Stimmunghaften, vollziehen kann. Wer nicht fähig ist, oder im vornehmen Ästhetentum es ablehnt, durch dieses Fegefeuer von Strebungen zur Kunst zu gelangen, dem wird ihre eigentliche Bedeutung stets verschlossen bleiben.

In diesem vorbereitenden, eine ganze Gefühlsbreite unseres Bewußtseins anschlagenden Zustand meldet sich recht eigentlich das an, was ästhetisch-intentional gestaltet werden soll, was aber vorläufig noch dem singulären Akt triebhaften Schweifens verhaftet ist. Durch Rekurrenz auf das Bildnoema vollzieht sich jetzt an dem Noema des Phantasierens jene modale Änderung des Durchstreichens. Diese „Durchstreichung" noematischer Bestandstücke am neutralisierten Intentionale ist nicht so zu denken, als ob nun das Durchstrichene aus dem Erlebnishorizont überhaupt entfernt wäre, was unmöglich ist; sie macht sich in einer Blickabwendung geltend, in einer Weise des Nicht-mehr-geltenlassens (die Husserl als attentionale Potentialität bezeichnen dürfte).[1] So Schritt für Schritt vom Bildnoema geleitet, findet die Abwendung vom Phantasierten statt, stellt sich jenes zwischen beiden Akthälften in der Mitte stehende Aufsichzurückgehen im rein Stimmunghaften ein, das aus sich die Aktivität schöpferischer Fundierung gebiert und in der Kettung an das reine Noema der Wirkungsform seine zureichende Gestaltung erfährt. Dem Begriff der aristotelischen κάϑαρσις glaube ich hiermit in vollem Ausmaße die Bedeutung einer phänomenologisch begründenden Funktion gegeben zu haben. Solange wir ihren Sinn nur „in der Befreiung des Gemüts von einer dasselbe beherrschenden leidenschaftlichen Erregung", in einer „Entfernung ungesunder Affekte" (Zeller), solange wir also in der Kunst nur eine „Befreiung aus den Sorgen, Mühen und Leiden der Alltagswelt" (Groos) erblicken, müssen wir Moritz Geiger recht geben (wenn wir seine genußästhetische Einstellung beiseite lassen), daß hier die Wirkung der Kunst unberechtigterweise

---

[1]) Husserl. Ideen. S. 230.

mit ihrem Wesen gleichgesetzt werde.[1]) Ich weise die moralisierende Nebenbedeutung des Kunstwerkes aus dem Bereich ästhetischer Wesensbedeutung hinaus, ja ich gestehe ihr diese Wirkung — soweit sie sich irgendwie als Motiv bemerkbar macht — nicht einmal als außerästhetische Begleiterscheinung zu, weil sie sich dem ästhetischen Erlebnis als Störungsfaktor beigesellt und, unbekümmert um die Sauberkeit des Zonenerlebnisses, im gefühlsveredelnden Sinne das Sittliche über jedes Maß steigern, und das Unsittliche ins Abgründige hinein verzerren wird. Reinigung des Gefühls bedeutet uns Absonderung der empirischen Zufälligkeiten des subjektiven Originärerlebnisses, Reduktion der empirischen, mit einem Erlebnis von Tragik, Humor o. dergl. auftretenden Stimmungskoeffizienten, wodurch diese Gefühle als in das Ganze einer eindeutigen Zone eingebettet erscheinen. Andrerseits aber muß ich Geiger widersprechen, wenn er im ästhetischen Akt ein „Schweigen der Aktivität" festzustellen glaubt. Alle Darstellungen, welche das Ästhetische in der Einstrahligkeit des Prozesses zu begreifen suchen, müssen notwendig zu einer Auffassung von Passivität gelangen. Sie achten nur auf das Ergebnis des Prozesses, nicht auf seinen Vollzug, der zur Gefühlseinbettung in Ganzheit durch das labile Spannungsverhältnis zwischen Projektion und Reduktion führt, der auch nicht etwa als ein Nacheinander von Zuständen, eine Folge von Kampf und Ruhe, sondern als ein während der ganzen Dauer des Aktes hin und her wogendes Kräftespiel zu begreifen ist.

Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, daß nur solche Stimmungskomponenten Anspruch auf ästhetische Wertung besitzen, deren intentionale Gestaltung im Kunstwerk auch wirklich vollzogen ist. Das schlicht Sympathische und Antipathische eines naturalistischen Vorganges ist ästhetisch wertlos. Ich rede von einem Ausdruckswillen des Künstlers nicht dort, wo er Sentimentalitäten des Publikums entgegenkommt, wo das Gemütliche, Neckische oder Drohende, Geheimnisvolle des Genrestückes unterhaltsam hervorgekehrt wird. Was ich von einem Kunstwerk stets feststellen muß, ist die funktionelle Bindung zwischen Phantasie und Gestaltnoema. Ist aber diese Bedingung erfüllt, so wollen wir uns nicht scheuen, dem wirklichen Kunstschaffen, das sich niemals in die Zwangsjacke eines rigoristischen Formalismus spannen lassen würde, gerecht zu werden. Alles Triebhafte ist nur die animalische Äußerung innerer Seelendynamik, deren Gestaltung im Ästhetischen zur Gesetzeserfüllung gelangt. Ein weiblicher Akt wird beim ästhetischen Betrachter in sehr vielen Fällen zunächst einmal eine erotisch-triebhafte Reaktion auslösen. Sie ist das mit dem sinnlichen Objekt zugleich Gegebene und verschwindet erst, wenn die Gestaltungskraft des Künstlers das Triebhafte in Erlebnisgesetzlichkeit zu erhöhen und umzuwandeln vermag. Zur sinnlichen Gemeinheit wird das Erotische erst dann, wenn es als Daseinsform herausgehoben und unterstrichen wird, wenn die Absicht besteht, das Triebhafte zu steigern, statt es zur synthetischen Erfüllung zu bringen. Wer will bestreiten, daß die Rubenssche Formenfülle blühender Frauenkörper in uns erotische Regungen auslöst, Watteaus „fêtes

---

[1]) Zur Phänomenologie des ästhet. Genusses. 1913. S. 26/27.

galantes" unsere Phantasie in eine gewisse schwüle Sinnlichkeit versetzt? Und doch gelingt es beiden, das anfänglich Erotische in dem von ihnen geschaffenen Formenklima zur Auflösung zu bringen, es entweder im Allerweltsdynamischen oder im Elysisch-Lyrischen einzufangen. Ein wunderbares Beispiel für die Bindung elementarsten Trieblebens durch die schöpferische Form bilden die prächtigen holzgeschnitzten Moriskentänzer des großen Münchener Meisters Erasmus Grasser. Hier tritt uns bäuerlich-burleske Sinnenfreude mit kaum zu überbietendem Realismus entgegen und offenbart sich in grotesken Gliederverrenkungen und anatomischen Unmöglichkeiten. Aber über die Gegenständlichkeit brutalsten Sinnenerlebnisses hinaus wird unser Auge von der mit Meisterschaft herausgearbeiteten stimmungssymbolischen Form gefangengenommen. Jede dieser spukhaften Faschingsfiguren stellt eine neue Variation für das formgewordene Triebhafte dar, eine „fließende, sich rollende, überkreuzende, elastisch schwellende Ranke",[1]) die aus dem Gefühlskreis gotischen Erlebens emporgewachsen ist.

Auf die dramatische Kunst angewendet, werden diese Bemerkungen zur Binsenwahrheit. In den Dramen Shakespeares und Hebbels sehen wir die Steigerung vom dumpf-elementaren Instinkt zur ätherreinen Seelenschauung der Urmotivation auf Schritt und Tritt entwickelt. Die aristotelische Katharsis würde, am Maßstab interesselosen Wohlgefallens gemessen, ad absurdum geführt werden. Man kann von Ludwig Richters Holzschnitten nicht sagen, daß die aus ihnen emporquellende Lebensfreude, die glückliche Zufriedenheit im kleinen Kreise, das Kinderjauchzen und Vogelgezwitscher außerästhetische Stimmungen sind, die den Wert seiner Schöpfungen als Kunstwerke herabsetzen. Wenn wir das alles beiseite ließen, was bliebe dann noch von dem Ganzen als gestalteter Form übrig? An diesem Beispiel zeigt sich so recht deutlich, wie Form und Inhalt eines Kunstwerkes, wie Stimmungsquotient und Gestaltungsmotiv nicht voneinander zu trennen sind, wie das Gegenständliche auf die Fundierung im Bewußtsein hinweist, und wie andrerseits die bestimmte Bewußtseinsfärbung die Wirkungsform beeinflussen, ja recht eigentlich aus sich heraus erzeugen muß, wenn sie beide eine organische Einheit bilden sollen. Denn Richters gestaltende Linie drückt in ihrem ganzen naiven Duktus das aus, was das Bewußtsein des Künstlers ganz und gar erfüllte. Sein Schaffen stellt eine vollkommen gelungene ästhetische Synthese zwischen Daseinsform und einer ganz genau umchriebenen psychischen Zone dar. Ebenso liegt in der trockenen pedantischen und doch wieder intimen Linie Chodowieckis die eigenartige ennuyant-gemütvolle Stimmung preußischen Rokokos, in der barocken Verzogenheit der anatomischen Kurve bei Callot die groteske und dämonische Harlekinstimmung, wie sie durch E. Th. A. Hoffmann ihre geniale Wortinterpretation gefunden hat. Überall und in tausend anderen Fällen können wir sagen, daß die Stimmung kein außerästhetisches Element mehr ist, daß sie dem Kunstwerk wesenhaft eingeschmolzen ist, und wir in ihr die Verbindung einer empirischen Vorstellungswelt mit einer überbegrifflich erschauten höheren

---

[1]) Georg Lill. Deutsche Plastik. Berl. 1925. S. 112.

Gesetzlichkeit erblicken, zu deren ästhetischer Würdigung wir erst dann gelangen, wenn wir durch sinnvolles Erleben des Gestaltungsmotives unserem Bewußtsein den gewünschten Stimmungsfaktor verleihen.

Ein Schmerzenskind der objektivierenden Genußästhetik stellt das Problem der Variabilität des originären Gefühlserlebnisses dar. Jeder Möglichkeit, zu einer Übereinstimmung in ästhetischer Wertung vor Kunstwerken zu gelangen, scheint doch die Tatsache entgegenzustehen, daß die Verschiedenartigkeit der seelischen Dispositionen, die Grade der Erfahrung, des Kunstverständnisses und der Reife, die Bindungen an Zeit und Umwelt, die Gedanken und Gefühle, mit denen wir zur Künstlerpersönlichkeit Stellung nehmen, das Kunsterlebnis wechselnd beeinflussen. Es ist klar, daß hier von Gefühlsgewißheit und Gefühlseindeutigkeit niemals gesprochen werden kann, weil die Menge von nichtthetischen Phantasie- und Erinnerungsumlagerungen der unbegrenzten Wandelbarkeit des empirischen Subjekts unterliegt. Damit ist aber, wie wir wissen, noch keineswegs ein dauernder Zustand unseres Werterlebnisses erreicht, sondern nur das Stadium des Konflikts eingeleitet, der unter Einsetzung der destruierenden Kraft der Form, zur Ausschaltung alles Subjektiven, zur Auslese alles Bedeutsamen und Wesentlichen führt. Ein gewisser Komplex übereinstimmender Umlagerungen muß gefordert werden, wofür in den meisten Fällen das Bilderlebnis selber sorgt. Was sonst noch bei dem Einzelnen mitschwingt, wird entweder zurückgedrängt oder dem Zonenerlebnis zugeführt.

Ich möchte zur Erörterung des Problems das Beispiel heranziehen, dessen sich Utitz bedient, um daran die ganze Fülle schicksalsschwerer Fragen zu knüpfen, welche die Grenzscheidung zwischen Ästhetik und Kunstwissenschaft notwendig machen sollen. Es ist der von dem japanischen Karikaturisten Sharaku gefertigte Holzschnitt eines Schauspielerkopfes.[1]) Das Bild hat illustrativen Charakter, worauf wohl die auf dem Bilde angebrachten, mir unverständlichen Schriftzüge hinzudeuten scheinen. Nach der von Julius Kurth hinzugesetzten Erklärung handelt es sich um einen bestimmten Vorgang aus einem Profanschauspiel. Alle diese Umstände zeigen, daß der Holzschnitt von dem Betrachtenden eine ganz bestimmte erinnerungsnoematische Einstellung verlangt, daß also ein bestimmter Kreis von neutralisierten Noemen von vornherein mitgegeben sein muß, wenn wir dem Bilde ästhetisch gerecht werden wollen. Nun sage ich, daß die vom Künstler vorausgesetzte Kenntnis des dramatischen Vorganges völlig genügt, um den ästhetischen Prozeß des Bedeutungswandels zu vollziehen. Allerdings ist die formale Überlagerung und das Hineinspielen verschiedener, von fremder Kunstkonvention und Kultur in hohem Maße abhängiger Bildelemente so beträchtlich, daß für den stammesfremden Betrachter eine gewisse Vertrautheit mit japanischer Kultur vorausgesetzt werden muß.[2]) Anderen-

[1]) E. Utitz. Grundlegung d. allg. Kunstw. Bd. I. S. 28.

[2]) Die Schwierigkeit des Eindringens in das Verständnis eines für uns erlebnisfremden Kunstwerkes hängt — soweit es sich selbstverständlich um wirklich hochwertige Schöpfungen handelt — nicht so sehr mit der Unkenntnis der Darstellungswerte und Bedeutungen, als vielmehr damit zusammen, daß wir in ungerechtfertigter Weise Vorstellungskomplexe unseres Erlebniskreises zur kritischen Norm für jene

falls bleiben die attentionalen Zuwendungen an kulturbedingten Besonderheiten hängen und verhindern den Ablauf des Aktes. Damit wird nicht etwa ein weiteres Zugeständnis an außerkünstlerische Einstellung gemacht, sondern es handelt sich lediglich um die Hinweisung auf allgemein notwendige Voraussetzungen für die Mitteilbarkeit von ästhetischen Erlebnissen. Die stark stilisierte Zeichnung läßt nun ein längeres Verharren in dem episodenhaften Vorstellungskreis nicht aufkommen. Ganze Teile der Erzählung, die mir in ihrer gedrängten Form den szenischen Vorgang überhaupt nur sehr rudimentär vermittelt, verschwinden am Horizonte meines Bewußtseins und entziehen sich der weiteren ästhetischen Verarbeitung. So bleibt angesichts der Zuwendung zur invarianten Bildform nur die Vorstellung eines von fürchterlicher Seelenqual verkrampften Menschen übrig, dessen Bemühungen um Selbstbeherrschung zu einem der Situation keineswegs entsprechenden grotesken Mienenspiel führen. In der endgültigen Abwendung von dem vorgestellten Objekt erlebe ich in meinem Selbst in einfühlender Art nicht so sehr das Grausig-Komische der vorgestellten Situation, zu dessen wirklichem Nacherleben ich gar nicht fähig bin, sondern eine über das singuläre Bildereignis hinausströmende, von ihm nur unbestimmt getragene seelische Sphäre. Es ist deshalb auch für mich ästhetisch völlig bedeutungslos, ob S h a r a k u durch den karikaturartigen Einschlag eine persönliche Note hineingelegt, eine bestimmte verächtlich machende Tendenz verfolgt hat. Wenn ich das wirklich wüßte, so müßte ich es jedenfalls für das Kunsterlebnis ausschalten; und wenn S h a r a k u neben dieser Absicht von kunstschöpferischem Wollen erfüllt war, so mußte er dieses Wollen zunächst einmal ganz unabhängig von jener Absicht zu verwirklichen suchen. Der Kunstwert des Blattes wird durch das Wissen oder Nichtwissen um die besonderen Absichten nicht verändert; nur die objektivierende einfühlende Einstellung ist solchen außerkünstlerischen Faktoren hemmungslos ausgeliefert. D a u m i e r s Lithographien besitzen für mich unveränderlichen zonennoematischen Gestaltungswert, ohne daß ich die besonderen zeitgebundenen Absichten des Künstlers kenne; ja ihr Gestaltungswert tritt erst eigentlich nach Ausschaltung dieser außerästhetischen Vorstellungsgruppen hervor, auf die der Künstler selbst sicher den Hauptwert gelegt hat, die aber für die überzeitliche Wertung außer Betracht bleiben müssen.

Ich gebe E. U t i t z vollkommen recht, wenn er die Gefühlswirkung in R a i n e r M a r i a R i l k e s Gedicht auf die Duse erst dann für völlig ausgeschöpft ansieht, wenn man die Persönlichkeit der Künstlerin

fremden Darstellungswerte erheben. Das Problem der künstlerischen Intention und seiner eindeutigen Erfüllung wird also nach unserer Auffassung durch die Kenntnis oder Unkenntnis der kulturbedingten Besonderheiten im Bildhaften nicht eigentlich berührt. Wenigstens dürften die Voraussetzungen für die Erfüllung der gegenständlichen Intention auf ein Minimum beschränkt werden. Das Wichtigste bleibt, daß wir in die „Zone", in die Struktur eindringen, aus der die Intention gewachsen ist. (Vergl. über das Problem: Intention — Erfüllung die Ausführungen G. J. v. A l l e s c h s in: Wege zur Kunstbetrachtung. Dresden 1921. S. 40—77.) Grundsätzlich meine ich indessen, daß wir die Zone künstlerischer Intention nicht vorher irgendwoher psychologisch erschließen und sie zum Verständnis mitbringen müssen, sondern daß es die Hauptaufgabe des Werkes ist, diese Zone durch den ästhetischen Prozeß selbst zu erschließen.

in einer ihrer Hauptrollen erlebt hat.[1]) Es ist keine Frage — und die berauschenden, das Individuelle mit geradezu unfaßlicher Sicherheit zeichnenden Zeilen bieten alle Gewähr dafür, daß die Erinnerung an das persönliche Erlebnis hier zu einer leidenschaftlichen Affektauslösung führen könnte. Eine Ästhetik der Gefühlsveredelung hätte demgegenüber nichts einzuwenden und müßte folgerichtig zugeben, daß Goethes „Euphrosyne", Bürgers „Elegie an Molly", Schillers „Phantasie an Laura" für uns Nachgeborene nur noch verblaßten Wert besitzt, da die Nabelschnur mit dem Erlebnis durchschnitten sei. Aber kommt es denn überhaupt auf diese bis zum Affekt gesteigerte gefühlsmäßige Ausschöpfung an? Wird nicht vielmehr, wie ich zu zeigen versucht habe, lediglich die Intensität, nicht die Qualität des Gefühlserlebnisses berührt, und ist nicht die Hinführung zum stimmunghaften Zonenerlebnis gerade erst durch das Verblassen der Gefühlsgegenständlichkeit verbürgt? Die Kunstwissenschaft mag ihre Aufgabe darin erblicken, den psychologischen Erlebnisgrundlagen einer Dichtung nachzuspüren, das ästhetische Erlebnis möge man aber einer methodischen Auffassung zuliebe nicht in seinen Besitzrechten schmälern.

Das Erleben von Wertwirklichkeit im ästhetischen Akt ist, so möchte ich abschließend feststellen, niemals endgültig auf „Darstellungswerte" gerichtet, durch welche wohl das Gefühlserlebnis eine bestimmte gegenständliche Zuordnung erhalten, niemals aber regionale Erfüllung gewährleistet werden kann. Dabei bedarf es wohl kaum einer besonderen Erklärung, daß wir unter Darstellungswerten selbstverständlich nicht das rein Stoffliche der Gestaltung verstehen, sondern die Darstellung als noematisches Korrelat des Gefühlserlebens samt seinem nichtpositionalen Hintergrund, d. h. das Bildhafte in seiner noetisch-noematischen Ganzheit, soweit sie durch die in ihm latent wirkende Form eine gewisse von der Naturwirklichkeit abrückende Eigengesetzlichkeit erhalten hat. Ethische, nationale, erotische, sentimentale Werte, aber auch ebenso Unwerte können zur Gefühlsgegenständlichkeit erhoben werden. Sie gehen auch dank der künstlerischen Gestaltung in die „Seinsart" des Kunstwerkes ein und werden auch mit dem Charakter von Seinsdurchtränktheit im originären Akt erlebt. Aber ich sage, daß der Sinn dieser Gestaltung sich noch nicht im Gefühlsleben erschließt, weil sich dem Gefühlserleben überhaupt nichts erschließen kann, weil es selbst das Gegebene für Gestaltung und Einordnung ist. Wenn es sich so verhielte, wie Utitz (dessen wertvolle und eindringende Betrachtungen ich in vollem Umfange schätze) annimmt, so müßte der ästhetische Endwert eines auf Sittliches oder Erotisches gerichteten Gefühlserlebens selbst sittlich oder erotisch sein, was ich eben bestreite. Die erlebte Wertwirklichkeit ist Erleben der Seinsschicht, derart, daß der sittliche oder erotische Wert oder Unwert darin seine Einordnung und Ganzheitsfunktion erhält. Was sich uns vor einem Bilde Watteaus erschließt, ist nicht Erotik um ihrer selbst willen, ist also nicht Gestaltung auf das erotische Gefühlserlebnis. Der Sinn von Gestaltung einer erotischen Szene erschließt sich dem Erleben vor jedem Werk, das auf Erotik aus ist; er pflegt sich

[1]) Grundl. I. S. 237 ff.

auf diesem Gebiet mit großer Virtuosität zu erschließen. Die an brünstiger Symbolik überreiche Phantasie hat es hier leicht, das „Milieu“ in den Geist des Erotischen einzutauchen. Fragonard und Boucher, die Stiche von Eisen, Baudouin, Lafrensen und Freudeberger; die pornographischen Leistungen eines Rops, der unter Aufbietung graphischer Subtilitäten die Atmosphäre des Dirnentums gestaltet hat: sie alle verfolgen eine Tendenz, das erotische Gefühlserlebnis zu „gestalten“, es nach der Seite des Dionysisch-Brünstigen oder Pervers-Obszönen und Faunisch-Lüsternen zu dirigieren, und wir werden aus diesem Grunde ihre Kunst nur als zweitrangig einschätzen, weil sie uns nicht das Letzte zu sagen vermögen, das über das Nur-Erotische weit hinausliegt. Handelte es sich nur um eine Zuspitzung oder Veredlung des Gefühls, so hätte ich ein Recht, das Bild abzulehnen. Denn das Erotische, das zunächst als nichtpositionales Erlebnis hinter der Darstellung steht, flösse mit ihr zusammen, und meine Ablehnung des Erotischen käme einer Ablehnung des Werkes gleich. Bei einem Werke Watteaus bin ich dagegen sicher (ich kenne die „Abendtoilette“ nicht im Original, und nur vor ihm würde ich mir ein abschließendes Urteil erlauben), daß das Nur-Erotische überwunden ist, das unser Erleben, von der schönen Sinnlichkeit gesättigt, an der Harmonie der Farben in reiner Stimmung verweilt, sie in den Vordergrund der Blickrichtung rückt, hinter dem nun wie in weiter Ferne das Erotische hindurchleuchtet. So erst erfüllt mich das Bewußtsein einer Seinsschicht, aus der heraus der Künstler geschaffen hat, aus der diese Erotik gewachsen ist. Nicht Erotik, sondern der an dem erotischen Erlebnis haftende stimmunghafte Zonencharakter sollte im Werk gestaltet werden. Ich darf also vor einem Bilde Watteaus nicht erklären, daß ich es ablehne, weil „es“ erotisch ist; das wäre bei Rops berechtigt, hier banausisch und ästhetisch falsch. Es wäre ebenso falsch, als wenn ich einen Breughel, Brouwer oder Rembrandt ablehnen wollte, weil etwas Rüpelhaftes in ihnen dargestellt wird. Dispositionen, welche das Eindringen in die Gefühlssphäre erschweren können, sind psychologischer Art und haben mit der wesensgemäßen Erschließung des Prozesses nichts zu tun.

Ich erkenne alo keine Einschränkung von Gefühlserlebnissen für ästhetische Fundierung aus irgendwelchem Grunde an. Selbstverständlich weise ich jede sittlich oder religiös belehrende Tendenz mit derselben Entschiedenheit zurück. Ethische und religiöse Gefühle können sehr wohl als Gegebenheiten für regionale Erlebniseinordnung verwendet werden, wenn die Reduktion sittlicher oder religiöser Gefühlsbestimmtheit in zweckmäßiger Weise vorgenommen wird. Auch hier haben wir uns wieder daran zu erinnern, daß es nicht darauf ankommt, in ethischer oder religiöser Betrachtungsweise zu verharren, daß das Endziel die Individuation des Erlebnisses ist, das seine Besonderheit im Ablauf des stellungnehmenden Aktes offenbart. Die moralische Niedertracht eines Jago, die Gewissensfurcht des Mörders in Rethels „Nemesis“ können uns natürlich, wenn wir die Personen vom Kunstwerk losgelöst betrachten, zum Stehenbleiben in sittlichen Regungen veranlassen und die ästhetische Einstellung völlig verdrängen. Mangelhafte Kunsterziehung wird dieses Stadium stets als den Endzweck hinstellen, da auf diese Weise

ästhetisches Unvermögen so trefflich verschleiert werden kann. Erst wenn wir über den „Gefühlsinhalt“ des Singulären hinaus zur Stimmungsgesetzlichkeit gelangt sind, und von hier aus das Einzelne als Gestaltungselement in einer Ganzheit erblicken, gelingt uns die Überwindung der außerästhetischen Betrachtung.[1]) Der Unterschied zwischen künstlerischer und unkünstlerischer Bearbeitung ästhetischer Stoffe besteht also darin, daß in letzterem Fall die Absicht vorliegt, „Willensbewegungen“ anzuregen,[2]) in gutem oder schlechtem Sinne zu steigern, während das reine Kunstwerk im Gegensatz hierzu von dem „Stoffe“ überhaupt „abstrahiert“. Die Läuterung von den Leidenschaften ist also nicht im ethischen Sinne zu verstehen, sondern als ein Durchgang, eine μετάβασις, eine Überwindung von Gefühl überhaupt.

Der Charakter von „Transgredienz“, den wir für jede Sphäre in Anspruch nehmen, würde also mißverstanden sein, wenn man ihn auf den gleichsam hyletischen Parameter des Gefühls„inhaltes“, hier also auf das sittliche Erlebnis, anwenden wollte, d. h. wenn man der Meinung wäre, das Sittliche in der Darstellung müßte zu einer Erlebnisganzheit von Moralität führen. Ein richterliches Verhalten des sittlichen Bewußtseins muß in vielen Fällen gefordert werden; es gehört dem emotionalen Teil des einleitenden Aktes an und muß aus tiefster Gewissenserschütterung emporwachsen. Wie aber das Sittliche nicht zum Stoff engherzigen Moralisierens gemacht werden darf, so muß auch die Auffassung abgelehnt werden, nach der das Kunstwerk sittliches Leben „ist“, d. h. nach der durch das Kunstwerk das Gesetz der Weltgerechtigkeit zu uns spricht. Die Forderung einer Weltgewissens-Gestaltung ist eine Utopie, sie führt nicht, wie wir es wollen, zur Zurückstellung des sittlichen Erlebens, sondern zur Erschlaffung und Verkümmerung des sittlichen Werturteils. Sie führt uns — unter der vorgeblichen Meinung, den Sinn von Weltgerechtigkeit „verstanden“ zu haben — dazu, jede Untat und Gemeinheit, auch wenn sie ohne Sühne bleibt, zu verstehen und zu verzeihen, weil das Leben nun einmal so ist, und weil wir in dieses Leben das durchaus nicht einsichtig zu machende Dogma von Weltgerechtigkeit hineinlegen. Sie verleitet uns dazu, in üblem Ästhetentum auch solche Pro-

---

[1]) Witasek erklärt das Dominieren ästhetischer Wirkungstendenz in Werken mit ethischem Gehalt durch eine Art von Interferenzprozeß, durch einen Gewichtsausgleich. Ethische Gefühle nehmen zwar unser ganzes Interesse in Anspruch, aber sie treten in der Kunst nur als Phantasiegefühle auf. Infolgedessen wiegen sie gleichsam nicht so schwer, wie die „ästhetischen Gefühle“, deren Charakter von Witasek hier mit besonderer Betonung als Ernstgefühle angesehen wird. (Grundz. d. allg. Ästh. S. 312.) Ein „Ernstgefühl“ wiegt also immer mehr, als ein Phantasiegefühl. Doch gibt es auch Fälle, wo sich das Phantasiegefühl in Ernstgefühl verwandelt, oder wo ein „Aktgefühl“ benutzt wird, das nicht Phantasiegefühl werden kann. Das letzte gilt vom Ekel, dessen „völlige ästhetische Unbrauchbarkeit“ damit erwiesen zu sein scheint. (S. 213.) (Eine Ansicht, die ich keineswegs teile.) Trotzdem werden an anderer Stelle (S. 290 ff.) Bilder interpretiert, vor denen sich ganz entschiedene Ekelgefühle einstellen. Hier scheint das ästhetische Gefühl doch wieder zu überwiegen. (Tatsächlich werden zur Erklärung keineswegs ästhetische Motive herangezogen, sondern in der üblichen Weise moralisierende Betrachtungen angestellt.) Ich vermag jedenfalls einer solchen äquilibristischen Gefühlsmechanik nicht zuzustimmen.

[2]) Man vgl. hierzu die bedeutsamen Ausführungen Schleiermachers. (Vorles. über d. Ästh. S. 215 ff.)

dukte als Kunstwerke anzuerkennen, deren ganze Kunst darin besteht, das Leben als Ausleben in animalischen Instinkten zu schildern. Wie hoch hinauf auch das Kunstwerk in der Schilderung des Lebens führen mag: es liegt dem Sinn ästhetischer Gestaltung durchaus fern, den Konflikt mit dem Sittlichen bis zur letzten Entscheidung durchzuführen. Der Konflikt des Ästhetischen mit logischen und ethischen Werten besteht überhaupt nicht; er besteht zum wenigsten nicht in der Weise, daß dem Ästhetischen auf seinem Gebiet eine souveräne Vorherrschaft gegenüber anderen Werten eingeräumt werden müßte, derart, daß diese an ihrer eigengesetzlich gewonnene Wertigkeit zugunsten des dominierenden Gebietes Einbuße erleiden müßten. Bestände ein solcher Konflikt, so wäre der Sinn und Wert des Ästhetischen schlechterdings aufgehoben. Wir müssen deshalb erkennen, daß ästhetische und ethische Werte niemals miteinander verwoben sind, so sehr wir uns das auch einbilden; daß sie sich vielmehr gegenseitig ablösen. Die sittlichen Werturteile beziehen sich immer nur auf das Bildhafte, auf das Objekt des emotionalen Erlebnisses, während dessen Verlauf das ästhetische Erleben noch gar nicht eingesetzt hat. Nicht eine eingebildete ideale Welt soll als Rhythmus idealer Gesetze, sondern ein Rhythmus soll als Welt erlebt werden. Die Welt, wie sie sich im Kopfe des tragischen Helden spiegelt, ist eine Welt der Konflikte, Widersprüche und Unzulänglichkeiten, der die Welten in den Köpfen der mitagierenden Personen mehr oder weniger feindlich gegenüberstehen. Durch gefühlsmäßiges Nacherleben aller dieser Singularitäten werden wir von dem Konfliktstoff aufs tiefste in Anspruch genommen, aber wir haben darüber noch nicht den Blick aufs Ganze gerichtet, auf die konfliktlose Stimmung des Werkes, die alle Singularitäten trotz schärfster Gegensätzlichkeit gleichmäßig durchströmt, die mit sittlichem Verstehen und Verzeihen überhaupt nichts zu tun hat und lediglich das Gesetz schöpferischer Individuation darstellt. Dieses Gesetz erschließt sich aber nicht im Stehenbleiben bei den Affekten, im Sichversenken in die sittlichen Erschütterungen, sondern in dem angestrengten Hinhören auf den Seelenton, der allein an der „Gestaltung an sich“ hängt.

9. Allgemeingültigkeit als Charakter ästhetischer Erlebnisevidenz.

Wird die Wirkungsform in Verknüpfung mit dem Phantasieakt zonennoematisch evident erlebt, so erhebt sich von neuem die Frage nach der Mitteilbarkeit und Allgemeingültigkeit des hierüber gefällten ästhetischen Urteils, worauf wir im ersten Kapitel in vorbereitender Weise eingegangen waren. Ich hatte bereits dort gesagt — und es wird nach den inzwischen geschehenen Darlegungen vollends einsichtig geworden sein —, aus welchen Gründen ich dem einfachen Urteil des Gefallens oder Mißfallens jeden ästhetischen Wertcharakter abspreche. Ein derartiges Urteil trifft das intentionale Zonenerlebnis überhaupt nicht und beschränkt sich lediglich auf Feststellungen über den vorästhetischen, noch nicht einmal der Privation unterworfenen Einfühlungs- und Phan-

tasieakt. Die Frage nach der Allgemeingültigkeit des ästhetischen Evidenzerlebnisses ist immerhin von so fundamentaler wissenschaftlicher Bedeutung, daß eine Auseinandersetzung im Rückblick auf das Vorangegangene erforderlich erscheint.

Kant, dessen Interesse ausschließlich dem formalen Geschmacksurteil zugekehrt war, legte diesem Urteil den Charakter der Singularität bei, weil es stets auf das individuelle Gefühl der Lust und Unlust gerichtet sei. Er unterschied zwischen logischer und ästheticher Quantität und prägte für das ästhetische Urteil den Begriff der subjektiven Allgemeingültigkeit. Verhinderte nun schon die einseitige formalistische Einstellung ein Gelingen der Aufgabe, so mußte die eigentümliche Gegenüberstellung der logischen und ästhetischen Sphäre zu einem Mißerfolg führen. Kant glaubte, daß ein ästhetisches Urteil erst dann Anspruch auf „objektive" Allgemeingültigkeit haben könne, wenn es auch gleichzeitig logisch allgemeingültig sei. Da es sich nun niemals auf einen Begriff von einem Gegenstand richte, so sei dieser Charakter von Allgemeingültigkeit von vornherein auszuschließen.

Es kann in diesem Zusammenhang nicht auf das heiß umstrittene Problem der kantischen „Objektivität" eingegangen werden. Jedenfalls glauben wir dem Sinn seiner Ausführungen durch den Hinweis auf intentionale Gegenständlichkeit nahegekommen zu sein und erblicken gerade in dem, was W. Ehrlich an Kant tadelnd feststellt, daß er das „objektiv Gegebene, so wie es sich gibt, nicht als objektiv ansieht",[1]) sein unvergängliches Verdienst, indem er das Erleben singulärer Zuständlichkeit in dem Bewußtsein regionaler Totalität fundierte. Originäre Gegebenheit und fundierte Gegenständlichkeit ist in Kants theoretischen Untersuchungen weder dasselbe, noch kann das eine Charaktere des anderen annehmen. Dieser Fehler wird vom naturwissenschaftlichen Denken begangen, wenn es mehr oder weniger bewußt die Synthesen kategorialer Fundierung mit Objektscharakter versieht, als ob der Äther „wirklich" existiere, als ob die Elektronen „wirklich" um den Zentralkörper kreisen und dergl. mehr. Es werden also Fundierungen, die als noematische Korrelate der zwecksetzenden Synthesis ihre volle kategoriale Realität erlangt haben, sofern sie als vollgültige Repräsentation für die regionale Totalität „Physik" befunden wurden, mit dem Charakter von Empfindungsgrößen versehen, als ob sie Wahrnehmungsgegenstände werden könnten. Hier liegt ein Irrtum vor, dem das Nachdenken über sinnliche Gegebenheit immer von neuem verfällt. In der doppelsinnigen Bedeutung der Synthesis als Erscheinungen konstituierend und Erkenntnis von Gegenständen ermöglichend, steckt immer noch die pseudometaphysische Ansicht, als wäre uns zunächst einmal der Stoff der Sinnlichkeit als regelloser Haufe gegeben, aus dem der Verstand erst den „Gegenstand" konstruiert. Das Bewußtwerden bezieht sich lediglich auf die Tätigkeit des Einordnens der kategorialen Eigenschaften des Gegenstandes, insofern der Verstand von ihm „restringiert" wird. Erzeugung des Gegenstandes heißt dann lediglich Einordnung seiner Restriktion heischenden Gegebenheit in das wissenschaftliche Bewußtsein, wodurch

[1]) Kant und Husserl. Halle. 1923. S. 143.

der Gegenstand der Wahrnehmung zum Gegenstand der Erfahrung wird. Einordnung und „Einverleibung" sind nicht dasselbe. Alle naturwissenschaftlichen Hilfsbegriffe, in denen wir noematische Repräsentationen für regionales Erleben von „Natur" sehen, tragen zwar, wie die zu ihrer Sinnübermittlung dienenden Wortkomplexe zeigen, anschauungsbezogenen Charakter, dürfen aber selbst nicht als anschauungsfordernd gesetzt werden.[1])

Den Begriff des intentionalen Gegenstandes hat derjenige nicht erfaßt, der seinen Blick dabei unverwandt auf das Gegenständliche an ihm richtet, der übersieht, daß das Wesentliche an ihm der psychische Parameter im Erleben des ideativen Gesetzes ist, das der konkret-individuellen Gegebenheit zugrunde liegt. Das auch scheidet schon die Geister bei der Würdigung von Kants Theorie der „reinen Anschauung", der man nicht gerecht wird, „wenn man sie selbst als bloßes Bildnis versteht, statt sie als konstruktive Methode zu begreifen und zu würdigen".[2]) Aber nur in diesem kritischen Sinne, d. h. in dem Zurücktreten von dem Einzelobjekt mit seinen Ansprüchen auf Absolutheit in den Zustand tätiger Fundierung, in den von Kant erwähnten eigenen „Actus des Verstandes", ist Erleben der Bewußtseinsregion „Naturerfahrung" in ihrer Ganzheit möglich, und nur so hat sich exakte Naturforschung bisher entwickelt. Das also ist der Sinn aller Relativierung exakter Forschungsmethode, daß es den Wahrnehmungsdingen den Charakter der Absolutheit nimmt, der ihnen, wie Kant gezeigt hat, gar nicht zukommt. Die Absolutheit wird dem Objekt genommen, um sie im Sein des Bewußtseins überhaupt, d. h. in der Einheit der konstruktiven Methode um so sicherer zu begründen.

Kants Begründung von objektiver Allgemeingültigkeit besitzt ihre volle innere Rechtfertigung überall dort, wo es sich um die Region formalen Evidenzerlebnisses handelt. In Frage steht in seinen theoretischen Untersuchungen das Erlebnisproblem „erfahrbare Wirklichkeit"; und erfahrbar ist hier überhaupt nicht das „Draußen" mit seinen sinnlichen und sinnenräumlichen Bestimmtheiten, sondern erfahrbar ist das Wesen „Naturgeschehen", wofür die Sinnlichkeit nur ein Zeichen bedeutet. Der „Begriff eines Objekts" macht in der kategorialen Sphäre das Intentionale des Evidenzerlebnisses aus; aber es darf nicht umgekehrt daraus gefolgert werden, daß ohne Begriff die objektive Allgemeingültigkeit eines Erlebnisses ausgeschlossen sei. Wir erblicken das Kriterium für den wesensgemäßen Ablauf eines Evidenzerlebnisses nicht in der ausschließlichen Fundierung allgemeiner Begriffe, halten diese Forderung vielmehr für eine ungerechtfertigte Herübernahme aus einer anderen Sphäre. Das Zeichen an Wirklichkeit, dem wir in originärer Wahrnehmung attentional zugewendet sind, kann mit demselben Recht nicht formal, intensiv, sein, ohne daß der Anspruch auf Vollziehung zum Allgemeingültigkeitserlebnis aufgegeben zu werden braucht.

Was also im Evidenzakt „konstituiert" wird, ist weder grundsätzlich immer der Begriff von einem Objekt — und selbst dann nicht, wenn man

[1]) Dilthey nennt sie (Einleitung i. d. Geisteswissenschaften. S. 366) „Geschöpfe der Logik, welche das Ding denkbar machen sollen".

[2]) E. Cassirer. Zur Einsteinschen Relativitätsth. Berl. 21. S. 84.

den Terminus „Begriff" im phänomenologischen Sinne eines Zonennoemas faßt — noch gar der wirkliche Ablauf des tatsächlichen Soseins; konstituiert wird allein das immanente Phänomen des Ganzheitserlebnisses auf dem Wege zonennoematischer Erfüllung. Wer dem, was wir über den Aufbau des Evidenzerlebnisses gesagt haben, gefolgt ist, wird zugeben, daß wir den Zirkel von dieser immanenten Wesenskonstitution zu genetischer Konstruktion am Wirklichen nicht zu begehen brauchen. Das Erleben von Evidenz mit dem Charakter von Allgemeingültigkeit liegt in einer ganz anderen Sphäre als der von „Wirklichkeit"; der unglückliche Begriff „objektive Erfahrung" verleitet leicht zu einer Verwechslung von Wesenskonstitution mit Soseinskonstruktion. Im singulären Akt des Wahrnehmungserlebnisses vorfindbar ist also überhaupt nicht das Noema des Evidenzerlebnisses; auch nicht einmal bruchstücksweise oder in der Form „zufälliger Besonderungen". Bei solcher Auffassung wäre es tatsächlich unmöglich, sowohl in der Wesensdeskription als auch im wirklichen Vollzug des Evidenzaktes die Ausschaltung vorzunehmen. Was vielmehr im Zeichen von sensueller ὕλη jedesmal miterlebt wird, ist durchaus Immanenzangelegenheit und erhält seine intentionale Formung auch erst durchaus in der Abkehr von jener ὕλη. Der von Ehrlich Kant vorgeworfene circulus vitiosus, der in der Auffassung der apriorischen Elemente als formender, aufbauender Prinzipien liegt, mag — teilweise — begründet sein. Hier kann es — mitunter — scheinen, als ob der Kreis in sich zurücklaufe. Auf die Marburger und auf Husserl trifft er, soweit ich sehen kann, nicht zu; denn hier bedeuten „Gegenstand" und „Wesen" etwas vom „Gegebenen" durchaus Verschiedenes, das nicht mit dem Anspruch auf Konstituierung im Sinne von Geschehenskonstruktion auftritt, und dessen noematische Korrelate auch nicht in irgend welcher originären Soseinsverknüpfung irgendwie vorfindbar sind. Der Vorwurf des Zirkels, der in dem Kreislauf zwischen διαίρεσις und συναγωγή, zwischen Trennung und Verknüpfung bestehen soll, ist deshalb unbegründet, weil der Kreislauf nur scheinbar ist, weil die Verschiedenheit der Dimensionen auf beiden Wegen ein Zurücklaufen in sich selbst ausschließt.

Wir haben uns durch dieses Hinausgehen über Kants Bedingungen für objektive Allgemeingültigkeit den Weg frei gemacht, der uns zur allgemeinen Geltung und Anerkennung ästhetischer Evidenzerlebnisse führen kann. Immerhin besteht unzweifelhaft ein Gradunterschied in der Anerkennung logischer und ästhetischer Werte, wodurch sich Kant zur Auszeichnung von subjektiver Allgemeingültigkeit veranlaßt sah, und wir wollen uns fragen, ob wir ihm auf diesem Wege folgen können. Ich glaube überall dort, wo ich im Sinne von Totalitätserlebnis das Problem der Allgemeingültigkeit berührt habe, von dem methodischen Gedanken Kants nicht allzuweit abgewichen zu sein. Kants Begriff eines Bewußtseins überhaupt will doch letzten Endes Allgemeingültigkeit auch von dem Ordnungserleben einer Ganzheitsschicht abhängig machen, wodurch über den empirischen Befund hinaus Notwendigkeit der Verknüpfung erlebt wird. Von verschiedenen Seiten, von Volkelt, Brunswig und mit aller Schärfe von Driesch ist Kant und den Neukantianern der Vorwurf gemacht worden, daß

die Annahme eines „Bewußtseins überhaupt", die zur Unterstützung der Rede von Allgemeingültigkeit gemacht wird, verkappte Metaphysik sei, daß der mit aufgefundenen Letztheiten meines Ichbewußtseins verbundene Anspruch eines Sollens für „Jedermann" über den schlichten Ichbefund ungerechtfertigter Weise hinausgehe und eine Mehrzahl von Ichen postuliere, die in einer zunächst „solipsistischen" Ordnungslehre gar nicht vorgefunden würde. Es mag zugegeben werden, daß die mitunter schwankende Ausdrucksweise Kants eine anfängliche Identifizierung des „Jedermann" mit einer Mehrheit von Ichen rechtfertigen könnte. Es steht doch aber für den, der den eigentlichen Sinn der Allgemeingültigkeit in der Bedeutung von Bewußtseinsnotwendigkeit erfaßt hat, fest, daß die Frage nach dem „Jedermann" nur so nebenher erfolgt, daß sie lediglich eine psychologische Abschweifung bedeutet. Niemand wird wohl im Ernste glauben, daß Kant in der Kritik der reinen Vernunft die Absicht hatte, aus der Jedermannseinsicht ein Kriterium für Allgemeingültigkeit zu machen. Genau genommen ist es also lediglich der vielleicht psychologische Akzent im Bedeutungssinn von Allgemeingültigkeit, der beanstandet werden kann. Diesem Posterius geht indessen der Hinweis auf das Haben von Denknotwendigkeit, von Apodiktizität voraus, und hierin liegt doch sicherlich nichts in stärkerem Grade Metaphysisches als im „Haben von Ordnung"; denn beide Ausdrücke meinen dasselbe.

Dieser grundlegenden, die Transzendentalphilosophie überhaupt erst ermöglichenden Ansicht von Allgemeingültigkeit ist Kant in seiner Ästhetik nicht treu geblieben; er durfte nach der transzendentalen Begründung von Allgemeingültigkeit jene Spaltung in eine subjektive und objektive Form nicht vornehmen, durfte vor allem nicht die stark psychologische Jedermanns-Einstimmung als Kriterium einführen, die als „allgemeine Stimme" sicherlich in jedem Urteil des Geschmacks, und sei es noch so verkehrt, postuliert wird. Wenn dann diese allgemeine Stimme in erneuter Inkonsequenz wiederum als Idee gefaßt und als das „übersinnliche Substrat" aller Vermögen des Subjekts gedeutet wird, „worauf in Beziehung alle unsere Erkenntnisvermögen zusammenstimmend zu machen, der letzte durch das Intelligible unserer Natur gegebene Zweck ist", so heißt doch das in vollster Übereinstimmung mit den theoretischen Ausführungen Allgemeingültigkeitserlebnis im Bewußtsein überhaupt, und es ist vollends nicht einzusehen, was dann noch an der Allgemeingültigkeit fehlen sollte, wenn das Zusammenstimmen aller unserer Erkenntnisvermögen vor einem Kunstwerk durch die schöpferische Tat des Genies gelingt. Kant denkt hier in seiner einseitigen logizistischen Einstellung immer an das ästhetische Urteil über das gegenständliche Kunstwerk, worauf es nicht ankommt, er denkt nicht an das ästhetische Erlebnis und seine mögliche Erfüllung, das allerdings begrifflich nicht mitteilbar ist, das das Werkzeug seiner Mitteilung auch überhaupt nicht in einem Urteil über das Werk sondern im Werk selber besitzt. Führt aber das Werk unter bestimmten Voraussetzungen zu einem subjektiven Evidenzerlebnis, so ist damit auch zugleich „objektive" d. h. absolute Allgemeingültigkeit gewährleistet.

Dieser Forderung steht nun die Erfahrung mit ihrem Widerstreit zwischen Kunstansichten aufs allerentschiedenste entgegen, und es scheint so, als ob über die Relativität der Erlebnisse zu keiner allgemeingültigen Wertfeststellung zu gelangen sei. Doch bei näherem Zusehen zeigt sich, daß der Widerstreit der Meinungen stets auf eine Unklarheit der schöpferischen Einstellung zurückzuführen ist, daß, bevor der Bedeutungswandel vollzogen und intentional zur Erfüllung gebracht ist, Urteile über objektive Singularitäten gefällt werden, die von jedem ästethischen Endzweck himmelweit entfernt sind.

Unsere Betrachtungen haben uns nun zu der Einsicht geführt, daß zwischen kategorialem und ästhetischem Evidenzerlebnis kein grundsätzlicher sondern nur ein gradueller Unterschied besteht, daß „apodiktisches Sehen" in irgend einer Zone niemals jenen Charakter von Unabänderlichkeit und Unverbesserbarkeit erlangen kann, der zur Entdeckung und Einverleibung von objektähnlichen Inhalten und „Wesenheiten" führt. Das letzte Ziel eines jeden Evidenzaktes ist die Schaffung eines Zonennoemas, das in seiner dinglichen Losgelöstheit gar keinen Sinn hat, sondern seine beständige Bewährung und Erfüllung in der richtunggebenden Kraft des regionalen Erlebens erreicht. Die schöpferischen Postulate der modernen Naturwissenschaft lehren zur Genüge, wie wenig Allgemeingültigkeit im Sinne von „Unverbesserbarkeit" zu nehmen ist. Immer gilt allein das Recht der größeren Erfahrbarkeit, gilt als Rechtsausweis die einheitliche Gestaltungsnotwendigkeit des wißbaren Teiles von Natur. Sicherlich ist Metageometrie zunächst etwas bloß subjektiv Vermeintes in bezug auf das Zeichen „Raum". Sobald aber dieses Vermeinte zum Erleben von Natur in das „Eidos" Raum gestaltend eingehen muß, erhält es Sinn und Bedeutung und wird zu einem maßgebenden Faktor für das Zustandekommen des Evidenzerlebens und erhält damit objektive Allgemeingültigkeit. Was also hier und in bezug auf das Problem des Ästhetischen Ganzheitserleben oder Evidenzerleben bedeutet, muß im Sinne von relativer Ganzheit verstanden werden, sofern Erfüllungen miteinander verglichen werden. Im Akt des Evidenzerlebnisses selber wird man, so möchte ich meinen, stets von absoluter Ganzheit sprechen müssen, sofern die Bedingungen hierfür vorhanden sind. Ich möchte deshalb auch die Unterscheidung zwischen adäquater und inadäquater Evidenz für regionale Einordnung fallen lassen. Wir könnten nur dann von „Leerkomponenten und Unbestimmtheitskomponenten"[1]) sprechen, wenn sich die Einordnung im Sinne einer „Einverleibung" von Gegenständlichkeit in das Ganze vollzöge. Wenn wir aber berücksichtigen, daß von Evidenz als regionaler Erfüllung immer nur in bezug auf die zonennoematische Gegenständlichkeit gesprochen werden kann, die als notwendige oder funktionale Form das Korrelat der Totalität ist, so verlieren die Leerstellen ihre Bedeutung. Was also an Unbestimmtheit im naturwissenschaftlichen Evidenzerleben vorhanden ist und notwendig immer vorhanden sein muß, ergibt sich erst dann, wenn „stärkere Vernunftmotive" bestimmte Durchstreichungen von Setzungskomponenten am Wahrnehmungsnoema verlangen. Die

[1]) Husserl. Ideen. S. 286.

Unbestimmtheiten entstehen also erst durch Reflexion vom Standpunkte einer Andersbestimmung, im Evidenzerlebnis selber sind sie nicht vorhanden.

Etwas anderes ist es mit dem Charakter der Mitteilbarkeit von Evidenz. Es hat überhaupt keinen Sinn, von Evidenz im allgemeinen Sinne zu reden, wenn man sich nicht zuvor darüber klar ist, welcher regionalen Schicht die evidente Wertgegenständlickeit zugeordnet ist. Nun ist das Erleben kategorialen Bewußtseinszusammenhanges infolge seines neutralen Intensitätsgrades von anderen Erlebnisstufen so deutlich abgehoben, daß der besondere Hinweis auf diese Schicht ohne weiteres gelingt, daß also die von der noematischen Form wissenschaftlicher Gegenständlichkeit geforderten Durchstreichungen hyletischer Bestandteile am originären Wahrnehmungsakt im allgemeinen ohne weiteres vorgenommen werden. (Doch auch hier führt der im Sinne noetischer Forderung nicht restlos vollzogene Durchstreichungsprozeß mitunter schon zu Gegensätzen. Zu den irrtümlich stehen bleibenden Charakteren gehört vor allem der des realen Existierens. Es werden dann Fundierungen wie „Äther", „Atome", „Jonen" usw., die als Noemata der zwecksetzenden Synthesis ihre volle kategoriale Realität erlangt haben, in naturmythenhaftem Illusionismus mit dem Charakter von Empfindungsgrößen versehen, als ob sie Wahrnehmungsgegenstände werden könnten. Auch der Streit zwischen Goethescher und Newtonscher Naturauffassung ist auf diesen Unterschied in der Durchstreichung zurückzuführen.)

Wir sehen nach alledem klar, daß das Problem ästhetischer Allgemeingültigkeit jedenfalls nicht deshalb in resignierendem Sinne gelöst zu werden braucht, weil es sich hier um denkfremde Wertgebiete handelt. Wissenschaftliche Gegenständlichkeit erweist ihre Legitimität allerdings durch den Nachweis der Bindung an eine Kette logischer Relationen, durch die denknotwendige Einordnung in das Ganze des kategorialen Bewußtseins. Aber in dieser Einordnung äußert sich nur der dieser Region eigentümliche Durchstreichungscharakter der noematischen Form am Gegebenen. Im kategorialen Denken von Apriori besteht über die Zonenzuordnung von vornherein kein Zweifel; ein Zweifel ist mit der absoluten Durchstreichung von Gefühl von vornherein ausgeschlossen. Wir können also, wenn uns hier regionale Einordnung nicht gelingt, niemals einwenden, daß wir oder der Künstler sich in der Zonenzuweisung geirrt haben. Gesetz und Gesetzlichkeit verknüpfen sich hier zur Identität, und die Leugnung des Wertes würde allerdings mit dem Denken selbst in Widerspruch geraten.

Wenn wir also glauben, daß der Charakter wissenschaftlicher Allgemeingültigkeit deshalb besonders ausgezeichnet ist, weil es sich hier um ein Wertgebiet von besonderer Eigenart handelt, dessen Leugnung das Denken in seiner eigenen Existenz bedroht, so legen wir den Nachdruck auf das Wie der Erfüllung und übersehen, daß der eigentliche Zweck in der noematischen Vertretung einer eindeutigen Bewußtseinszone liegt, gleichgültig auf welchem Wege der Prozeß der Durchstreichung vorgenommen wird. Die Mitteilbarkeit einer in Klarheit erlebten Gefühlsgewißheit vor einem Kunstwerk ist also jederzeit möglich, wenn der

Betrachtende in eindringender Werkerarbeitung in die gewünschte Zonenbreite hineinwächst. Die Wirkungsform wird dann nicht mehr im Sinne eines Gefallens oder Mißfallens, sondern nach dem Grade beurteilt, wie sie als Durchstreichungsinstanz das Zonenerlebnis zur Erfüllung bringt. Die ästhetische Geltung der Wirkungsform nach vollzogener Erfüllung zu leugnen, hieße dann einen offenbaren Widersinn behaupten; denn Wirkungsform und ästhetisches Erlebnis sind durch den Vorgang des Bedeutungswandels zu einer untrennbaren intentionalen Einheit verschmolzen.

Den Wert von Gefühlsgegenständlichkeit ohne weiteres aus der einstrahligen Blickwendung auf diese Gegenständlichkeit ablesen und ableiten zu wollen, ist die Voraussetzung der unter dem Zeichen „Schönheit" stehenden Gegenstandsästhetik. Wie nun in der kategorialen Zone von „Wissenschaft" das „Gegebene" der Wahrnehmung immer schon „überschritten" und durch ein „begriffliches Symbol" ersetzt werden muß, „das keinerlei Abbild mehr im unmittelbar Empfundenen und Empfindbaren besitzt",[1]) so wird auch im ästhetischen Zonenerleben die Wertevidenz von Gefühlsgegebenheit nicht aus dieser Gegebenheit selber ablesbar sein, es muß auch ihr ein symbolisches Wertnoema zur Seite treten und zugrunde liegen, das aus dem in der Rolle eines παρακλητικόν auftretenden Gefühlskomplex herauswächst, seine Fundierung als Wert indessen aus einer ganz anderen Richtung empfängt, aus der synthetischen Ganzheitssetzung des dingabgelösten Ich-Bewußtseins, dessen Gestaltung letzten Endes die eigentliche Aufgabe der Kunst ist.

Wenn wir also das ästhetische Werterlebnis als ein Erleben im Sinne relativer Ganzheit bezeichnen, so werden wir an entscheidender Stelle nicht etwa einem angeblich rigoristischen Prinzip untreu, wir beanspruchen für das ästhetische Bewußtsein nur dasselbe Maß von Weitherzigkeit, das dem Erfahrungswissen im Prinzip der „größeren Erfahrbarkeit" zugebilligt wird. So bleibt es uns denn auch im großen Reiche der Kunst nicht erspart, vom Standpunkte der Andererlebbarkeit Wandlungen und Durchstreichungen vornehmen zu müssen. Zwischen uns und der Allgemeingültigkeit überindividuellen Wertbewußtseins steht das heißpulsierende Leben der Gegenwart. Aus seinen Tiefen wächst unser Gefühl empor, aus seinen Tiefen steigt des Künstlers Schöpferkraft zur Gestaltung des überpersönlichen Wertes empor. „Vor einem großen Werke moderner Kunst", sagt M e d i c u s,[2]) „möchten wir vielmehr in tiefer Freude aufjubeln, weil es unsere Sehnsucht nach Offenbarung des gegenwärtigen Lebens erfüllt und uns diesem gegenüber Freiheit gibt." Wenn wir also der Kunst gegenüber das Recht auf „Offenbarung des gegenwärtigen Lebens" geltend machen — und dieses Recht müssen wir uns nehmen —, so werden mit dem Strom der Zeit auch die Kunstwerke als Offenbarungen des Zeitgeistes unserer Seele entgleiten. Wenn wir aber dem Strom enteilender Werte nachschauen, so werden wir gewahr, daß einige, die noch gestern das Hosianna der Menge umbrauste, heute unseren Blicken fast entschwunden sind; daß wieder andere gleich Inseln im Ozean unverrückt vor unserem Auge

[1]) E. C a s s i r e r. Zur Einsteinschen Relativitätstheorie. Berl. 1921. S. 96.
[2]) Fr. M e d i c u s. Grundfragen der Ästhetik. Jena. 1917. S. 111.

verharren, während etliche sogar, die am Horizont zu verschwinden drohten, sich uns wieder nähern. Wir wissen jetzt für diese Erscheinung eine Erklärung zu geben. Nicht die Gegenwärtigkeit des Gefühls ist es allein, der der Künstler zu dienen hat. Sie ist als ästhetische Gegebenheit der unvermeidliche Faktor für künstlerische Wertgestaltung, aber sie darf nicht überwiegen, darf nicht zum Selbstzweck werden, wo es ihre Überwindung gilt. Erst wenn der Gegenwarts-Enthusiasmus verklungen ist, wenn anstelle des affektbetonten Parteinehmens, in dem wir das Kunstwerk fast als Bundesgenossen oder Widersacher im kausalen Zusammenhang des Icherlebens auffassen, beschauliche Kontemplation getreten ist, vermögen wir auf das leise Klingen zu achten, das bei verdämmernder Gefühlsgegenständlichkeit in uns anhebt, und zu einer wunderbaren zeitabgelösten Symphonie anschwillt, wenn es uns gelingt, im angespannten Horchen den Blick der gegenstandslosen Form zuzuwenden.

Etwas stirbt im Kunstwerke, etwas verwest und muß immer wieder mit neuem Leben erfüllt werden; und etwas bleibt und hat Ewigkeitsbestand. Immer wieder ist es nötig, daß das Fleisch neu aufblühe, daß es zu einer „Ichdurchsetztheit"[1]) im gegenwärtigen Gefühlserlebnis komme. Dabei sind wir uns bewußt, daß nur das des Aufblühens wert ist, was zur eigentlichen urmotivischen Gestaltung führt, während alles andere, was den Künstler an außerästhetischer, zeitgebundener Intention erfüllte, der Verwesung auf ewig verhaftet bleibt. Je reiner, schlackenloser das Gefühl, um so klarer, überzeugender das zeitlose Werterlebnis. Entschwindet uns aber auch die letzte Möglichkeit des gefühlsmäßigen Nacherlebens, so steht die Form entseelt vor uns. Das Kunstwerk ist tot, die Intention abgerissen und die Gestaltung durchstrichen. Was jetzt noch den verdorrten Kern in intimer Schichtung umlagert, besitzt kein ästhetisches Interesse mehr und ist Gegenstand kunstwissenschaftlicher und psychologischer Untersuchung.

Wir suchen durch unsere Betrachtungen dem tiefen Sinn des Plotinischen νοητὸν κάλλος näherzukommen, um dessen Verständnis man sich vom Boden der klassizistischen Schönheitslehre aus vergebens bemühen wird. Plotin ist der einzige, der außerhalb jener Entwicklungsreihe steht, die mit der Stoa beginnt und bis in die Periode der idealistischen Ästhetik, ja bis in die moderne ästhetische Literatur hineinreicht. Er ist der einzige, der die Definition der Schönheit als συμμετρία aufs schärfste bekämpft und vor allem von jener τῶν μερῶν πρὸς τὸ ὅλον ἰσότης nichts wissen will.[2]) Auch wir sind der Ansicht, daß das Verweilen bei der Einheit in der Mannigfaltigkeit noch gar nicht an den eigentlichen ästhetischen Akt gelangt, daß die ästhetische Fundierung im zonenhaften Ganzheitserleben erst dann geleistet ist, wenn der mit dem Gefühlserlebnis gesättigte Originärakt zurückgedrängt ist, um der Bindung an die zonennoematische Form als unteilbares Ganzes den Vorrang zu lassen. So gilt es also, über das αἰσθητόν, den bildhaften Gegenstand, durch welchen das „Schöne" als Wirkungsform „hindurchscheint", zur eigentlichen Schau des νοητόν, zur μετοχὴ τοῦ εἴδους zu

[1]) So Utitz. Grundl. d. A. K. I. S. 260.
[2]) E. Panofsky. Idea. Studien zur Bibl. Warburg. V. Lpzg. 1924. S. 14 u. 79.

gelangen, zur Schau des durchaus unsinnlichen Wesens der schöpferischen Zone. Allerdings glauben wir mit der Auffassung von Noesis und Noema im Gegensatz zu Plotin die durchaus vollgültige und selbständige Repräsentation des νοητόν durch das Kunstwerk gezeigt zu haben.

Wie nun wahre μετοχή vor einem großen Kunstwerk zur zeitlosen Schau regionaler Ganzheit führt, so muß auch ihr noematisches Korrelat als das Urmotivische der Gestaltung den Charakter von zeitlicher Unveränderlichkeit besitzen. Diese Überzeugung drücken wir aus, wenn wir von der Konstanz des Analogiepunktes oder der Skizze sprechen. Wenn wir an den ästhetischen Charakter eines Kunstwerkes die Bedingung knüpfen, daß es stets für uns zu neuem Leben erblühe, daß es sich niemals einer „Ichdurchsetztheit" entziehe, so verlangen wir damit nur das Eine, daß seine zeitlose zonennoematische Form die Kraft besitze, das durch sie hindurchströmende Gefühlserlebnis im Originärakt ungehindert hindurchströmen zu lassen. Ein Werk, welches in seiner bildhaften Gegebenheit mit solcher Zeitgebundenheit auftritt, daß der Prozeß im Bildhaften verharrt und erstarrt, läßt der Hintergrundswanderung nicht freies Spiel und entgleitet mit der Zeit unserem Nacherleben. Es gibt Werke, welche dem sentiment einer Zeit schmeichelten, und ihre Größe in der Darstellung sentimentaler Gegenständlichkeit besaßen; darüber hinaus aber jeder Spur von Gestaltung auf seelische Einheit entbehrten. Ihre Vitalität ist abhängig von der Lebensdauer der sentimentalen Laune. Nun ist es möglich, daß ein derart abgestorbenes Produkt scheinbar neue Bedeutung erlangt, daß wir in ihm Qualitäten „ästhetischer" Art entdecken, wodurch es zu uns in ein neues Wertverhältnis tritt. Ich könnte also etwa Bilder von Piloty oder Makart, trotzdem ich ihre kompositionellen Motive, denen sie in der Hauptsache ihre Tagesberühmtheit verdanken, ablehne, dennoch von neuem in ein Wertverhältnis zu mir bringen, indem ich von den Motiven „absehe" und koloristische oder formelle Besonderheiten rühmend hervorhebe. Ein Landschaftsbild Karl Friedrich Lessings könnte ich in neuer Form ästhetisch zu erleben suchen, indem ich die Düsseldorfische Theaterstaffage und Atelierkonvention des figürlichen Inhaltes „weglasse" und mich ausschließlich an der heroischen Naturschilderung begeistere. Es unterliegt keinem Zweifel, daß eine solche Neueinstellung, welche damit auch von vornherein die Intention des Künstlers „wegläßt", nicht mehr ästhetisch zu nennen ist. Hier gelangen wir in den Bereich kunsthistorischer und kunstwissenschaftlicher Betrachtung, die vom Wesen des ästhetischen Erlebnisses weit entfernt ist. Der Versuch, ein abgestorbenes Werk, dem von vornherein die Keimzelle überzeitlicher, urmotivischer Gestaltung fehlt, zu neuem Leben anzufachen, indem man gleichsam originalschaffend eigne Querstollen hindurchtreibt, mag also immerhin seine außerästhetische Rechtfertigung haben. Entschieden abzulehnen ist er aber in dem Falle, wo künstlerische Intention auf regionale Gestaltung vorliegt, und nur Bequemlichkeitsgründe angeführt werden können. Ein Zurechtmachen des Kunstwerkes verstößt nicht nur gegen die pietas aesthetica, es verstößt auch gegen das Gesetz von der Konstanz des Analogiepunktes. In Wilhelm v. Kobells „Ziegen

auf der Alm" stellt die Gruppe der liegenden Weidetiere den Bildmittelpunkt dar; in ihrer bildhaften Formung, welche unzweifelhaft den Charakter des Hölzernen, Altfränkischen trägt, liegt aber auch gleichzeitig der Keim einer ausgesprochenen urmotivischen Gestaltung verborgen, in dessen Geist wir unbedingt — gleichviel, ob es uns bequem ist oder nicht — erst eingedrungen sein müssen, um von hier aus das Ganze der Gestaltung (und eine solche Ganzheit des Stils liegt in dem Werke) zu „verstehen". „Übersieht" man die Ziegen als unerfreuliche Zutaten und betrachtet lediglich das sich „leichter" erschließende Landschaftsbild mit seinen atmosphärischen Feinheiten, so übersieht man auch hier die immanente Form, die als Variation der Hauptgestaltung auch in den Konturen des landschaftlichen Hintergrundes wirksam ist. Man steht dem Bilde dann lediglich natureinfühlend, nicht ästhetisch gegenüber. Die Skizze zu erarbeiten, d. h. den Quellpunkt und die Urzelle der Gestaltungsintention aufzufinden, durch Hin- und Herübergleiten vom Bildhaften zur reinen Form das regionale Wesen zu schauen und alles abzulehnen, was dem Genuß am schönen Schein schmeichelt, und hierin zum kontemplativen Ausruhen verlockt, das ist die allererste Forderung, die nicht nachdrücklich genug betont werden kann.

Fünftes Kapitel.

Zur Phänomenologie des Stils.

1. „Stil“ als Ausdrucksweise für regionales Noema.

Die mannigfachen Erklärungen und begrifflichen Abgrenzungen der Bedeutungen von „Stil“ an dieser Stelle zu behandeln, liegt nicht im Plan der Arbeit. Das Bewußtsein, daß wir es hier mit einer „typischen Formbestimmtheit“[1]) zu tun haben, wird seiner selbst nicht froh, wenn wir uns überlegen, wie diese gleichbleibende Bestimmtheit „Einheit der Gestaltung in der Vielheit der individuellen Gestaltungsunterschiede“ sein soll, wie der Stil, wenn er nicht mit der veräußerlichenden „Manier“ gleichgesetzt wird, als etwas so unsäglich Unbestimmtes und immer von neuem Sichbestimmendes auftritt. Die Verlegenheit rationaler Einordnung führt zu Deutungsversuchen, die dem intellektuellen Prozeß des Abstrahierens verwegen nahe kommen. So wenn Jonas Cohn den Stil als die „Summe der künstlerischen Gestaltungsprinzipien“ auffaßt, wenn Volkelt das Merkmal des Stils in dem „sich in einer Vielheit von Fällen gleichbleibend Erhaltenden“, wenn gar Goethe den Stil aus besinnlicher Naturnachahmung in dem Maße emporwachsen läßt, „je mehr sie sich dabei zu denken gewöhnt, das heißt, je mehr sie das Ähnliche zu vergleichen, das Unähnliche voneinander abzusondern und einzelne Gegenstände unter allgemeine Begriffe zu ordnen lernet“.[2])

Solche Unmöglichkeiten einer abstrakten Stilgewinnung oder Stilerklärung bilden den Grundcharakter der idealistischen Periode, welche die Tragik ihres dialektischen Unternehmens zur Tragik des Systems machte und die künstlerische Ironie konstruierte. Spottete auch Vischer mit Tieck über Carstens abstrakte Kunstdarstellungen, betonte er auch gewissenhaft, daß die Idee vom abstrakten Begriff streng zu unterscheiden sei,[3]) so bestimmt er doch die Idee unmittelbar hinterher als ἰδέα, εἶδος, Gattung. Diese bedenkliche Vermengung von Abstraktion und Sinnlichkeit liegt auch einem großen Teil der modernen Kunstbestrebungen in ihrem überhasteten Stilsuchen zugrunde. Man spricht ungemein viel von Gefühl und denkt dabei immer wieder an Abstraktionen und metaphysische Geistigkeiten. Man hört von „ab-

[1]) So Volkelt. Ästhetik. III. 303. Ebenso Utitz. Grundl. II. 11.
[2]) Goethe. Einfache Nachahmung der Natur. Manier, Styl.
[3]) Vischer. Ästhetik. I. 64, 65.

strakter Form" und „abstraktem Gefühl"; das angeblich Gefühlsmäßige erhält durch Intellektualisierung eine spirituelle Verblasenheit, die sich auf Verlangen jederzeit in Szene setzen kann. Man verwechselt in verhängnisvoller Weise Abstraktionen mit Gefühlsfundierungen, und vermengt die Befugnisse zweier Bewußtseinssphären zu einem Knäuel von unklaren Verstandes- und Gemütskräften. Ein abstraktes Gefühl ist eine logische Unmöglichkeit. Ein Gefühl ist stets in eindeutiger Weise gefärbt und kann immer nur in seiner eigenartigen Besonderheit erlebt werden. Es läßt sich steigern, läßt sich von fremden Bestandteilen läutern, aber bleibt stets gleiche Intensität, volle seelische Innerlichkeit. Sehr wohl vermag ich die Abstraktion eines Gefühls zu vollziehen. Dann aber handelt es sich um einen rein diskursiven Vorgang, der mit dem Gefühlserlebnis selbst nichts zu tun hat. Dem vermeintlichen abstrakten Gefühl entspricht dann gewöhnlich auch noch das Verlangen, es in abstrakter Form darzustellen. Auch hier stellen sich von neuem Widersprüche und Ungereimtheiten ein. Denn wie die Abstraktion ein rein gedanklicher Prozeß ist, dem niemals sinnliche Einzelheit entsprechen kann, so bleibt die Form stets konkret und kann bei aller Vereinfachung niemals abstrakt werden. Gemeint ist das durch Weglassen von angeblich Unwesentlichem gebildete sinnliche Schema. Während aber der abstrakte Begriff in der Einheit der Apperzeption zu etwas bedeutungsvoll Neuem, Wesenhaftem wird, sinkt das Schema, das immer nur Anschauung bleibt, zur völligen Belanglosigkeit herab. Was immer in der neueren Kunst sich als schematische Form für etwas Gedankliches zeigt (ich denke etwa an Archipenkos raumbildnerische Stilisierungen), weist die Blutleere einer traurigen sinnlichen Verkümmerung auf. Die geometrische, die aus Tier- und Menschenformen durch Umrißvereinfachung entstandene Ornamentik der Naturvölker verdankt ihre Entstehung nicht einer vollgültigen ästhetischen Funktion, ist nicht, wie Worringer annimmt, das Resultat eines aus der Unruhe und Beklemmung durch das Wirkliche hervorgegangenen Abstraktionsdranges, sondern erklärt sich als Mangel, als Unfähigkeit zu ästhetischer Fundierung, als Unvermögen, Ding und Bedeutung voneinander zu trennen, wodurch allein schon jeder Abstraktionsvorgang unmöglich wird.

Man hat sich zu der Behauptung verstiegen, Künstler wie Chagall und Franz Marc seien befähigt, sich in innerer Schauung die platonische Idee eines Dinges, das „Ding an sich" vorzustellen. Sie sähen im Tiere nicht das Einzelexemplar, sondern das Tiersein. Wir wollen über solche Fähigkeiten nicht rechten und die Echtheit ihres influxus mysticus nicht in Zweifel ziehen. Was aber Kunst in aller Welt mit dieser Art Ideenvermittlung zu tun hat, will mir nicht begreiflich erscheinen.[1])

Zur Wesenserfassung von Stil bedarf es für uns keiner weitausholenden Voruntersuchung, sondern lediglich einer bedächtigen

[1]) Der intellektualistische Schwatz vom Schauen des „Dinges an sich" in der Kunst hat auch über die Grenzen Deutshlands hinaus in der Kunstbeschreibung Platz gegriffen. „Den Formgehalt irgend eines materiellen Gegenstandes empfinden," sagt Clive Bell (Kunst ed. P. Westheim. Dresd. 1922. S. 51), „heißt aber im Grunde genommen nichts anderes, als ihn rein als „Ding an sich" sehen."

Rückschau auf die gewonnenen Ergebnisse. „Stil“ im allgemeinsten Sinne genommen wird uns dann als noematisches Korrelat für eindeutiges Ganzheitserleben in einer eindeutigen Stimmungszone gegenwärtig. „Stil“ als regionales Stimmungsnoema in seiner Potentialität verstanden ist also jeder Formbestimmtheit entgegengesetzt, da es sich jeder Konkretion entzieht. Wir müssen uns dabei der Schwierigkeit bewußt sein, die sich der adäquaten Erfassung des regionalen Wesens Stil im Vergleich mit Wesenserfassung in der kogitativen Sphäre entgegenstellen. Hier wird das in originärer Setzung „dieses Ding“ sich konstituierende Dingnoema immerhin nur inadäquat erschaut, und es bedarf einer „Kollektion von Dinganschauungen“, um das eigentliche Wesen „Ding“ noematisch zur Erfüllung zu bringen. Seine Fundierung wird dann adäquat durch den Charakter der „Grenzenlosigkeit im Fortgange“ „einstimmiger Anschauungen“ vollzogen.[1]) Daß im übrigen dieser Fortgang nicht summenhaft zu verstehen ist, wie es die Abstraktionstheorie vom alten Schlage meinte, das vielmehr dieser Fortgang als Möglichkeit des Fortganges gedacht ist, und diese Möglichkeit sich aus der Bewährung der Ganzheitsordnung ergibt, ist mehrfach gesagt worden.

Bei der Fundierung des Stimmungsnoemas ist nun dieses Kriterium der Möglichkeit des Fortganges ganz und gar bedeutungslos. Vergleichen wir eine singuläre Gegebenheit in ihrer doppelten Bezogenheit auf die kogitative und auf eine stimmunghafte Region, so ist beiden Bezugsweisen eigentümlich, daß sie Zeichen für Ganzheit sein können. Aber der Ausdruck „Zeichen“ hat in jedem Fall eine andere Bedeutung, zu deren Aufhellung wir auf den Begriff der „Ersetzbarkeit“[2]) zurückgreifen müssen. Die Ersetzbarkeit von originärer Dinggegebenheit (die ja auch keine Ersetzbarkeit in infinitum sondern eine im Sinne von Ganzheit funktionierende ist), ist deshalb möglich, weil die Intentionalitäten von singulärer Thesis und regionaler Synthesis in getrennten Schichten liegen, so sehr sich auch regionales Noema im Noema der Einzelthesis abschattet. Die adäquate Wesensschauung von Wirklichkeit ist der originären Dinganschauung parallel gerichtet und muß durchaus von ihm getrennt bleiben, wenn naturmythenhaftes Vorstellen vermieden werden soll. Die regionale Gegenständlichkeit „Jonen“ bezieht sich auf Wahrnehmungsgegenständlichkeit, aber sie „liegt“ nicht in ihr, fällt nicht mit ihr zusammen. Im ästhetischen Erlebnis dagegen liegen Gefühlsgegebenheit und Stimmungsnoema ineinander, sie „konkreszieren“. Wobei wir immer von neuem an das caveat erinnern müssen, diese Konkreszenz nicht so zu verstehen, daß sie zur starren Eigenbedeutung ausarte. Der Sinn vom Bedeutungswandel als Trennungsinstanz erhält hier erneut seine Rechtfertigung.

Mit der Gegebenheitsweise von Gefühlsbestimmtheit ist der Begriff der Ersetzbarkeit und der Kollektivität ganz und gar unvereinbar. Was sich regional erfüllen läßt, kann nur an dem Einen, Einzigen intentional „geschaut“ werden. Daß das Stimmungsnoema nach der Wesenschau als reines Stilerlebnis von dem Einzelakt dennoch, aber in einem anderen Sinne als bei der cogitatio ablösbar ist, ist mit dem Gesagten sehr wohl

[1]) Husserl. Ideen. S. 311.
[2]) Vgl. oben S. 108 ff.



vereinbar. Einklammerung, Durchstreichung wird in beiden Regionen vollzogen; nur war der Blick in dem einen Falle auf Pluralität, im andern auf Singularität gerichtet. Der Grund dieser Einzelschau liegt nun vor allem in dem eigenartigen Konstitutionsproblem von Gefühlsgegebenheit. Die singuläre Manifestation des Zonennoemas in der Dingwahrnehmung als einfache Apprehension ist in gewissem Sinne statischen Charakters, ist kategoriale Mithilfe im Stadium einfacher Rezeptivität, schlichten Hinnehmens. Die Manifestation von Stil ist von vornherein Dynamis, ist vom Beginn der Skizze an, wo sich unter dem Druck von Wirklichkeit diese Dynamis embryonal entwickelt und kräftigt, zielbewußte Aktivität, welche Wirklichkeit nicht hinnimmt, sondern als Wirkungsform Privation an Wirklichkeit ausübt und in diesem Kampfe immer erst wird und immer zu neuer originaler Bestimmtheit emporwächst. Sobald der Stil um seiner selbst willen emporgeilt, sobald er seiner Aufgabe als Privationsinstanz für regionale Ganzheit untreu wird, rafft er entweder fremde Formelemente zu synkretistischer Entseelung zusammen und gedeiht nicht zur organischen Forminvariante für den Bedeutungswandel, er wird zur Manier; oder er verpufft ins Leere hinaus und gelangt überhaupt nicht zur Bindung von Wirklichkeit: er wird zur reinen, psychologisch aber nicht ästhetisch interessierenden Funktionsfreude. Es kann ohne weiteres zugegeben werden, daß bestimmte Spannungsgefühle mit so intensiver Erlebnisgewalt auftreten, daß sie einen Sturm von Funktionstrieben entfachen. Ich kann unter dem Einfluß einer mich beherrschenden Seelenspannung bestimmte Handlungen ausführen; das Anhören eines Musikstückes kann die Ursache zu einer Kette eigenartiger Willensimpulse werden; ich kann unter dem Eindruck derartiger Motive auch Bilder malen, die aber deshalb noch lange nicht die Bedeutung ästhetischer Gegenständlichkeit erhalten. Daß Funktionslust allein noch lange kein ästhetischer Faktor ist, hat bereits U t i t z (Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten. 1911) nachgewiesen. Die Entladung solcher Seelenerschütterung kommt im elementarsten Lautreflex, in jeder ausdrucksvollen Geste und Gebärde zum Ausdruck, sie kann sich bis zur sinnlosen Zerstörungswut steigern. Von etwas spezifisch Ästhetischem kann man also hierbei nicht sprechen, selbst wenn sich die Funktionslust mit Hilfe eines farbengetränkten Pinsels äußert. Nicht die psychologische Orientierung macht das Bild zum Kunstwerk, sondern erst die ästhetische Rechtfertigung durch das Gestaltungsgesetz. Dazu genügt aber nicht allein einfache psychische Motivation, dazu gehört vor allem eine Auseinandersetzung mit der gegebenen Daseinsform, die der Anlaß zu der grundlegenden Stimmung gewesen ist. Ich will also sagen: Im Bilde darf nicht einfach das Resultat subjektiv-psychischer Verarbeitung als ein persönliches Seelendokument vorliegen, es muß vielmehr Rechenschaft gegeben werden, wie sich aus der Forderung die Erfüllung ergeben hat. Das aber kann nur so geschehen, daß im Bilde Forderung und Erfüllung durch die Synthese zu einer schöpferischen Einheit gebracht sind. Andernfalls bleibt es bei einer rein subjektiven Zufälligkeit, die weder im Seelischen eine Gestaltungsgesetzlichkeit zeigt, noch in dem Dargestellten auf etwas eindeutig Psychisches hinweist. K a n d i n s k y s Improvisationen mögen aus einer ganz bestimmten Seelenhaltung hervor-

gegangen sein, lassen sich aber aus den Bildern nicht ebenso eindeutig rekonstruieren, weil ihnen die Bezugnahme auf eine feststellbare sinnliche Forderung fehlt. Sie bleiben ästhetische Zufälligkeiten, in denen nichts Funktionelles zu entdecken ist. Wenn Kandinsky erklärt (Über das Geistige in der Kunst), „seine innere Welt zum Ausdruck bringen“ zu wollen, und dann diesen Ausdruck in einer Reihe sogenannter Improvisationen, Kompositionen oder Impressionen ohne jeden Gegenstandssinn offenbart, so ist ihm die klare Bedeutung von Gestaltung völlig abhanden gekommen.

Alle die naiven Forderungen nach absoluter Kunst, abstrakter Malerei usw. sind inhaltleere Schlagwörter, die es im Laufe des letzten Jahrzehnts in der Gilde der Intellektuellen zu einer pseudoaxiomatischen Bedeutung gebracht haben, die aber von allen, welche, vom Geiste der Transzendentalphilosophie getragen, sich ihr kritisches Urteil erhalten haben, als zünftiges Rotwälsch mit Fug und Recht abgelehnt werden. Es gibt Bilder der futuristischen Bewegung, die nicht impressionistisch hingeschleudert, sondern mit jener sauberen Gründlichkeit hergestellt sind, die auf einen zielbewußten Kompositionswillen schließen lassen. Ich nenne etwa Gino Severini und Jacoba van Heemskerck. Eine gewisse rhythmische Abgewogenheit der Flächen, eine kaleidoskopartige Wiederholung geometrischer Figuren läßt in unserem Gemüt ein dem Musikalischen verwandtes Schwingen aufkommen, dessen ästhetischer Ertrag indessen im Vergleich zu der aufgewandten produktivischen Energie recht gering ist. Kommt nun aber noch die Forderung hinzu, sich etwas Metaphysisches, etwas Weltdynamisches darunter zu denken, so wird alle etwa vorhandene ästhetische Wirkung aufgehoben, und wir sehen uns nicht in der Lage, einem Experiment zuzustimmen, das in naiv-dilettantischer Weise das unermeßlich reiche Formenspiel gestaltender Weltkräfte in das Schema elementar-geometrischer Figuren einfangen will. Soll hier ein Stil propagiert werden, der die Dynamik der Privation von Wirklichkeit mit dem Anspruch auf regionale Fundierung bis zu dem Maße restloser Zerstückelung treibt, so gestehe ich, daß jede Ästhetik, welche sich nicht bloß von einem unklaren Prinzip der Vitalität treiben läßt, einer solchen pathologischen Depravation, die jedes Ganzheitserlebnis unmöglich macht, das Recht auf ästhetische Geltung absprechen muß.

In gewissem Sinne allerdings läßt sich der Begriff der „Grenzenlosigkeit im Fortgang“ auch mit dem des „Stiles“ verbinden. Wir hätten dann zu bedenken, daß das bildhafte Schauen immer nur einen notwendigen Hilfsakt bedeutet, den wir nicht als eigentlich ästhetisch bezeichnen, daß vielmehr der Prozeß der regionalen Einbeziehung sich unmittelbar nur an der Gefühlsgegebenheit betätigt, wie sie durch den Akt des Schauens vermittelt wurde. Halten wir diesen Gedanken unter Einklammerung der Vorstellung von Gefühlsvermittlung fest, so ließen sich für die Vorgänge auf theoretischem und ästhetischem Gebiet weitere Parallelen ziehen. Was dort Pluralität von Dingapprehension, ist hier Variation des singulären Gefühlserlebnisses, eine Erwägung, die von neuem in der Überzeugung bestärken könnte, daß die Variation des originären Aktes die Möglichkeit ästhetischer Evidenz keineswegs aus-

schließt, daß es vielmehr nun erst darauf ankommt, für die Pluralität gefühlsschöpferische Fundierung zu leisten. In der „Unanschaubarkeit" von Gefühl liegt es nun allerdings begründet, daß ein Akt des bildhaften Schauens vorhergeht und daß hier zum Zweck der Mitteilbarkeit ein fester Punkt bestimmt wird, aus dem sich die Pluralität des Gefühls ebenso entwickelt wie die Einheit des in der Reduktion jener Pluralität sich bewährenden Stiles.

Der Stil also als Ausdrucksweise für regionales Noema, d. h. der Stil als intentionales Schema der einmaligen schöpferischen Fundierung ist also der Konzentrationspunkt, in dem sich die Grenzenlosigkeit der Variation originären Gefühlserlebnisses aufhebt und wodurch der Weg zur Ganzheit vermittelt wird. Düsseldorfische Staffagenmalerei vermag die Grenzenlosigkeit der Variation nur zu steigern, nicht zu neutralisieren. Das Bildereignis verknüpft hier bei jedem Beobachter andere Komplexe von Erinnerungen, weckt andere Dispositionen, läßt mit anderen Worten den Erlebnishintergrund, ohne über ihn Gewalt zu gewinnen, in immer anderen Lichtern aufleuchten. Der Blick gleitet in wohliger Beschaulichkeit von Einzelheit zu Einzelheit und verteilt die Wertakzente des Gefallens nach Gutdünken. Erst der Stil der Wirkungsform vermag die Divergenz zu beseitigen, die chaotische Masse gefühlsmäßiger Assoziationen einzudämmen und auf einen Nenner zu bringen.

2. „Stil" als Konstitutionsschema des synthetischen Prozesses.

Die bisher gegebene Beschreibung des Wesens „Stil" könnte vielleicht mit dem verglichen werden, was C o h e n „Gesetz des Individuums" nennt. Hier handelt es sich nicht um die Strukturbesonderung von Formgebung, sondern um Stil in seiner originalen zonennoematischen Leistung als einzigartige Wirkungsform. In dieser Bedeutung hat jedes Kunstwerk seinen Stil, der als solcher nicht wiederholbar ist, und in seiner Eigenart jedesmal Ganzheitserlebnis verbürgt; und es ist im Grunde genommen überflüssig, sich einer neuen Ausdrucksweise für einen Sachverhalt zu bedienen, der durch den Terminus „Zonennoema" hinreichend gekennzeichnet ist. Bedenklich ist in dieser Bezeichnung jede Verallgemeinerung durch rationalistische Methoden und jeder Versuch, durch stückhafte Deskription sogenannter Formelemente Stilbeschreibung zu liefern. Dazu gesellt sich häufig noch eine andere stark veräußerlichende Verwendung des Wortes „Stil"; indem man überhaupt nicht an die rhythmische Gestaltungsweise der mit Durchstreichung von Illusion auftretenden Wirkungsform, sondern an die figurelle Besonderheit der bildhaften Oberflächenhaut denkt, und etwa bei L i o n a r d o das süß-sinnliche Lächeln der Madonnen, bei B o t i c e l l i das zarte Oval der Knabengesichter als hervorstechendes Stilmerkmal bezeichnet. Solche inhaltlichen Einzelheiten, die das Bildhafte betreffen, hängen selbstverständlich auch mit der wirklichkeitsreduzierenden Tätigkeit der Form zusammen, aber doch nicht so, daß das Ganze aus ihnen begriffen

und durch sie beschrieben werden könnte. Etwas anderes und sehr Bedeutungsvolles meinen wir dagegen, wenn wir etwa von Schillers pathetischem, Gautiers plastischem, Tiecks malerischem, Richters naivem Stil sprechen, wenn wir in Boticellis Schaffen einen vierfachen Wechsel vom malerisch bewegten Stil über einen „skulptural-bewegten" und „linear-stilisierenden-dekorativen" zum „linear-stilisierenden-hieratischen" Stil feststellen.[1]) Hier wird eine Charakteristik gegeben, die nicht etwa aus einer Vielheit von Fällen verallgemeinernd gebildet ist, die überhaupt nicht aus dem Sosein der Wirkungsform abgelesen wird, also ganz und gar nichts Inhaltliches, auch nichts „Formal-Inhaltliches" meint, sondern lediglich das Funktionsverhältnis betrifft, das sich aus der Einsicht in die bildmäßigen und formalen Überlagerungen, aus der Dynamik des Bedeutungswandels ergibt. So wenig es gelingen kann, das eigentliche ästhetische Werterlebnis durch phänomenologische Beschreibung in seiner Unmittelbarkeit zu erfassen, so sicher läßt sich das Konstitutionsschema des ästhetischen Gegenstandes rational gewinnen und dadurch zu einer eindeutigen Zonenorientierung gelangen. Stilbeschreibung in diesem Sinne heißt also Feststellung regionaler Zugehörigkeit nach dem Befunde des Konstitutionsschemas, d. h. nach den Eigenheiten der Gegebenheitsweise von Bildform und Wirkungsform, ihren gegenseitigen Beziehungen und Verflechtungen. Es dürfte hiernach klar sein, daß wir der gesamten Problematik des ästhetischen Bewußtseins bei solcher rein phänomenologischen Einstellung anders gegenüberstehen, als wenn wir uns kunstwissenschaftlich oder kunstgeschichtlich mit ihm beschäftigen würden. Beide Wissenschaften dienen der Materie des Kunstschaffens, beide beschäftigen sich mit Kunstobjekten und schalten das noetische Element entweder ganz aus, oder reduzieren es auf eine mittlere Linie des Geschmackes. Die phänomenologische Ästhetik nimmt dagegen am Objekt transzendentale Reduktion vor und untersucht, was sich wesensgemäß im ästhetischen Erlebnis vollzieht.

Mag der phänomenologische Sinn des Wortes „Stil" immerhin soweit umschrieben sein, daß ihm sein grundsätzlicher Charakter als Weise der Bewußtseinsbetätigung nicht mehr abgesprochen werden dürfte, so verbindet sich doch mit der Vorstellung von Stil unabweislich der Gedanke an geschichtliche und soziologische Faktoren, an ein Werden und Vergehen im Wandel der Menschheitsgeschichte, ein Gedanke, der besonders bei den großen typisierten Stilarten geradezu den Charakter von ausschließlicher Verursachung annimmt. Wir müssen gegen die unberechtigte Stringenz solcher soziologischen Motive mit aller Schärfe Stellung nehmen. Solange Kunst als soziologische Funktion erklärt wird, solange Stilarten nach dem Maße ihrer „Vitalität" bestimmt werden, solange stellt man sich auf einen Relativitätsstandpunkt, dem gegenüber jedes atavistische Gestammle seine Vitalität behaupten kann. Die Kunst wird auf diese Weise entweder zu einer Mache, zu einem Modeartikel,[2]) bei der der Extravaganteste den Ton angibt, oder aber

---

[1]) cf. R. Hamann. Die Frührenaissance der italienischen Malerei. Jena. 09. S. 254.

[2]) Ich weiß sehr wohl, daß die Extremen darin nicht etwa einen Vorwurf erblicken; schreibt doch Worringer im Katalog der Freien Sezession 1918

zu einer Funktion „vitaler Zeitnotwendigkeit“,[1]) die ihre Unstetigkeitsstellen hat und nach der Lage unseres „kulturellen Haushaltes“ auch gänzlich ausgeschaltet werden kann.

3. Das Schicksal der schöpferischen Synthese.

Fassen wir die Aufgabe der Kunst als eine notwendige und selbständige Erweiterung unseres metaphysischen Erlebens, das in der kogitativen Sphäre die ins Unermeßliche strömende Urgesetzlichkeit unseres Bewußtseins nicht zu erledigen vermag, so erscheint es unverständlich, die Kunst, welche „ihrem Sinn nach bloßes intentionales Sein“ für das ästhetische Bewußtsein ist, als Angelegenheit sozialer Funktionen, als Ausfluß der vitalen Zeitnotwendigkeit begreifen zu wollen. Immerhin sehen wir die Kunst in ihren wandelbaren Erscheinungsformen scheinbar an solche sozialen Faktoren gebunden, von bestimmten kulturellen Zwecken geleitet, und es fragt sich, wie diese angebliche Gebundenheit auf der einen, und die transzendentale Freiheit auf der anderen Seite miteinander in Einklang zu bringen sind.

Bei der Beantwortung dieser Frage ist darauf Bedacht zu nehmen, daß man nicht den geschichtlichen Ablauf mit der logisehen Begründung und Rechtfertigung identifiziere, daß man nicht aus der Tatsache des Vorhandenseins gesteigerter künstlerischer Produktivität während bestimmter klarumrissener Stilperioden auf die logische Bedingtheit der einen durch die andere schließe, daß man vor allem nicht etwa immer dort nach Großtaten der Kunst suche, wo in der Geschichte große Stilperioden auftreten.

Wir haben im ersten Paragraphen dieses Kapitels und auch früher gezeigt, wie sich regional-ästhetisches Werterlebnis in gewissem Sinne als Stilerlebnis verselbständigen kann. Doch muß uns hierbei klar sein, daß mit diesem Akt der Verselbständigung das eigentliche ästhetische Interessengebiet überschritten ist. Da die regionale Intentionalität an die Einzelschau des genialen Werkes geknüpft ist, sinkt das Zonenerlebnis mit der Abtrennung von der schöpferischen Form in das voràsthetische Stadium der schwebenden Stimmung zurück, welche jetzt allerdings einen entschiedenen Charakter von Gerichtetsein trägt. Ein Bewußtsein von Stimmungserfülltheit greift Platz, strömt ins unmittelbare Leben hinüber, umfaßt, wenn auch nicht intentional, so doch umhüllend hyletische

---

wörtlich: „Und selbst vor dem Wort Mode wollen wir nicht erschrecken. Denn was sind Moden anders als Stilwellen, von den großen früheren nur an Dauer, nicht an Intensität verschieden.“ Es bedarf wohl wirklich nicht allzu tiefer Einsicht, zu erkennen, daß der Stil das immanente Resultat eines aus sich heraustreibenden Prinzips ist — solange ich jedenfalls die Bedeutung des Wortes im synthetischen, neuschaffenden Sinne fasse — während die Mode von außen, von zum Teil ganz unmaßgeblichen Elementen kommandierend an das Prinzip herantritt. Mode und Stil stehen einander gegenüber wie Zwang und Freiheit und sind jedenfalls zwei nicht vereinbare Begriffe. Die Mode ist eine der breiten Mittelmäßigkeit schmeichelnde internationale Geschmacksepidemie. Daß diese Mittelmäßigkeit sich hierbei als Intelligenz aufspielt, eben weil Intelligenz Modeartikel geworden ist, ändert an ihrem Charakter nichts.

[1]) So Worringer in „Künstlerische Zeitfragen“. München. 1921. Die Frage, ob die Kunst „tot sei oder demnächst totzugehen habe“, schreibt Paul Westheim im „Kunstblatt“, „ist ein Aberwitz“.

Gegenständlichkeit und schafft in stückhafter Weise ein exoterisches Formenalphabet, das irgendwie in einer äußerlichen Beziehung zum Zonenerleben steht. Es ist gleichsam, als ob die latente Energie der regionalen Dynamis, einmal durch die Schöpferkraft des Genies geweckt, nur eines geringfügigen Anstoßes bedürfe, um seine Eigenbewegung zu erhalten. Die großen historischen Stilarten stellen nichts anderes dar, als die in das soziale Bewußtsein übergegangenen rhythmischen und außerästhetischen Nachschwingungen, die das Werk des Genius um sich verbreitet hat. Die funktionelle Gefühlseinbettung in eine Erlebnisganzheit ist das Wesen jeder Stilentdeckung. Nicht eine neue Welt von Gefühlen erschließt sich einem Zeitalter unter der Führung des Genies, sondern jedes Gefühl erhält einen neuen funktionell-gleichen regionalen Parameter. Der Wert der Kunst besteht also nicht bloß darin, daß sie uns über das Alltags-Dasein hinaushebt, sondern darin, daß sie uns in ein neues ungeahntes Erleben hineinführt, daß sie uns ermächtigt, zwischen Heut und Gestern einen bedeutsamen Strich zu ziehen, daß sie uns dem Leben in einer neuen Weise zurückgibt. Damit soll nicht gesagt sein, daß Kunst, weil sie lebendige Kunst sein soll, in die Breite des Kulturprozesses als von ihm unablösbares Element mitten hineingestellt ist. Die Fülle des Ganzheitserlebens eröffnet sich uns nur in zeitabgelöster, wirklichkeitsenthobener Kontemplation vor dem genialen Werke; und was wir als erlebte Seelendynamik mit ins Leben hinaustragen, ist als Wirkung des Kunsterlebnisses nicht mehr die gestaltete Fülle, die sich uns eben auftat, sondern lediglich das Bewußtsein neuer gleichgestimmter Erlebnismöglichkeiten, mit dem wir jetzt an die Dinge des Alltags herantreten. Mag also das Leben, mag Kultur mit den erlangten Kräften Gegebenheit überhaupt umspielen und in sich hineinziehen, mag es dem großen Erlebnis als Kulturfunktion „Vitalität" verleihen, die Funktion des seelischen Erschließens selbst dürfen wir dem Kunstwerk nicht als eine leidige Nebenwirkung zuschreiben, von der zu befürchten wäre, daß sie seinen autonomen Charakter trüben könnte. Die Gefahr einer solchen Trübung ist nur dann vorhanden, wenn wir zwischen dem eigentlichen ästhetischen Werterlebnis und seiner nachschwingenden Dynamik nicht zu unterscheiden vermögen. Der Reinheit und Totalität individueller Erhöhung tut es keinen Abbruch, wenn sie sich an Wirklichkeit überhaupt bewährt, am Wirklichen das Gefühlsmäßig-Funktionelle zum Schwingen bringt, welches der bestimmten Sphäre von Stimmung entspricht. Die fruchtbare Durchdringung und eindeutige Gefühlszentrierung des Lebens in großen Stilepochen geht stets auf einzelne ästhetische Wertfundierungen zurück, und nur so vermag der Prozeß der Lebensdurchdringung zu gelingen, wenn der Prozeß der Wertgewinnung seinen Durchgang durch die Besonderheit originärer Gefühlswerte genommen, wenn das Erlebnis der inneren Form sich aus der Überwindung des „Realen" entwickelt hat. Wollen wir wirklich das als autonomischen Standpunkt bezeichnen, wenn wir imstande sind, uns einem Kunstwerk gegenüber unter Absehung von allem Inhaltlichen ästhetisch einzustellen, wie es J. Cohn anzunehmen scheint,[1]) so werden wir allerdings „den Kreis

[1]) Die Autonomie der Kunst und die Lage der gegenwärtigen Kultur in: E. Utitz. Ästhetik. 1923. S. 183.

der uns zugänglichen Werke sehr erweitern können", aber wir wollen uns nicht darüber täuschen, daß wir dann wieder zu dem genußästhetischen Expertenstandpunkt gelangen, der mit der seelischen Erarbeitung der inneren Form nichts zu tun hat. Will ich auch da noch von Heteronomie der Kunst sprechen, wo ihre Aufgabe in der Gestaltung von etwas Stimmunghaften gesehen wird, so schwebte sie als schillernde Seifenblase im Chaos unseres Bewußtseins und wir brauchten ihrem Zerplatzen keine Träne nachzuweinen. Sicherlich handelt es sich für uns beim Durchwandern der Kunstgeschichte darum, den Blick für das zu schärfen, was in ausgesprochen zeitlicher Form auftritt. Sicherlich finden sich in den größten Meisterschöpfungen heteronomische Elemente in großer Anzahl. Die zeitliche Entfernung wird uns leicht in den Stand setzen, das Heteronomische von dem zu trennen, was als überzeitlich Stimmunghaftes die Vorbedingung des ästhetischen Aktes sein muß. Fehlt diese Vorbedingung, so haben wir den Beweis dafür, daß dem Werk lediglich außerästhetische Zwecke das Leben gaben und ihm jeder Wert abzusprechen ist. Cohn bezeichnet als Pantonomie das Stadium der Kunstentwicklung, in dem das künstlerische Element noch „in das Gesamtleben" eingebettet ist, in dem sich also, wie wir es ausdrückten, der Formwille zum ersten Male unter Aufdämmern eines die Gesamtheit durchziehenden Zonenbereiches betätigt. (Daß das Auftauchen seelischen Eilandes in vergangenen Kulturperioden stets in der Form sozialer Ganzheit geschah, ist aus der noch nicht vollzogenen künstlerischen Individuation ohne Weiteres verständlich und theoretisch belanglos.) Er glaubt die Erstarkung und Weiterentwicklung der Kunst in dem Entstehen einer „bewußten, gegliederten Pantonomie" eines ungetrennten Gesamtlebens zu erblicken. Dieser Gedanke bewußter Pantonomie ist nach meinem Dafürhalten bei großen Werken nationaler Kunst niemals erloschen. Wie das Auftauchen seelischen Eilandes in frühen Kulturperioden stets in Form sozialer Ganzheit geschah und geschehen mußte, da sich die künstlerische Individuation noch nicht vollzogen hatte, so wird auch späterhin das noch so freitätig und unabhängig schaffende Individuum nur diejenigen Schichtungen seelischen Erlebens zur ästhetischen Gestaltung bringen können, die als psychische Dominanten das Grundbeständige des Gesamtbewußtseins bilden, dem er eingegliedert ist. „Das „Nationale"", behauptet Driesch[1]) — auch von der Kunst — „ist eine Beschränktheit der Kleinen". Bedenken wir indessen, daß das Nationale, wenn wir seinen Begriff vom rein Seelischen aus einfangen wollen, lediglich die Umschreibung für einen bestimmt umrissenen seelischen Schichtungsbereich darstellt, dessen Erarbeitung und Gestaltung einem und nur einem Teil der großen Menschheitsgesamtheit anvertraut ist; ist es da nicht heiligste Pflicht eines Jeden, der dieses Nationale in sich trägt und sich zu dessen Gestaltung berufen fühlt, damit zu wuchern? Ist es nicht vielmehr sträfliche Vermessenheit, das Nationale zu verleugnen, und in blutleerem Artistentum formalistische Kunst zu treiben?

Schleiermacher, der wie wir wissen, den objektiven Kanon einer Schönheitslehre ablehnte, hat den Begriff des Nationalen zum

[1]) Wirklichkeitslehre. 2. A. 1922. S. 210.

normativen Prinzip erhoben, indem er behauptet, „daß die Kunst auf der nationalen Differenz beruht und diese wesentlich in sich trägt".[1]) Allgemeingültigkeit und Einheit normativer Regelgebung beständen also immer nur innerhalb eines „nationalen Komplexes", und es könne „niemand einfallen, den nationalen Geschmack zu korrigieren". Robert Zimmermann hat diese Auffassung scharf gegeißelt und den Begriff des „nationalen Komplexes" als höchst unbestimmt bezeichnet. Ich gebe die Mängel dieser empiristischen Ästhetik in vollem Maße zu, aber ich erkenne darin auch andrerseits das Ringen, den Begriff des „nationalen Typus" in überempirischem Sinne für die Ästhetik nutzbar zu machen. Dieses Bestreben zeigt sich an verschiedenen Stellen: so, wenn er von dem Verhältnis des Einzelnen zum Gesamtleben spricht. Nicht der leistet schöpferische Kunst, der vom νόμος des Gesamtlebens „gehalten" wird (S. 269), der von den allgemeinen Lebensbewegungen der Masse fortgerissen wird, sondern der, welcher „einen Impuls ausübt auf das Gesamtleben". Der nationale Geschmack ist also in gewissem Sinne so wenig dominierend und unveränderlich, daß es vielmehr einer fortwährenden Korrektur durch das schöpferische Subjekt, ja daß es der Einverleibung fremder Geschmacksrichtungen bedarf (S. 276), während wir andrerseits Kunstwerken desselben Komplexes aus sehr frühen Zeiten verständnislos gegenüberstehen. Hinter diesen Bemerkungen steht der Gedanke, das Nationale als metaphysische Idee zu erfassen, und das der Romantik eigentümliche Verständnis für fremde Kunstschöpfungen. Wir halten es nach unseren Darstellungen nicht für nötig, ja in diesem Zusammenhang für durchaus abwegig, rassebiologische Gesichtspunkte heranzuziehen. Was sich an einer nationalen Gemeinschaft als ideale Geformtheit zeigt und immer wieder nach solcher Formung ringt, ist nichts anderes, als was für das einzelne Subjekt dieser Gemeinschaft schöpferische Fundierung seiner Individuation in einer gleichschwingenden Zone bedeutet. Dieser Wille zur überindividuellen Formung des Einzelsubjekts ist stets ein Ideal, und so wird es auch der Begriff der nationalen Gemeinschaft stets bleiben. Der Begriff „Nation" ist deshalb nur approximativer Natur, und Kirchmanns ironische Bemerkung, daß man auch eben so gut Familie oder Sippe dafür setzen könne, hat einen durchaus ernsten Kern. Uns gilt der Begriff „Nation" nur soweit als wertvoll, als er jene niveaugleiche Seelenschicht bezeichnet, um welche das Ganzheitserleben des schöpferischen Subjekts nach Überwindung und Durchstreichung alles Seins und aller Gegebenheit pendelnd schwingt. Nur von diesem Gedanken getragene und erlebte Kunst vermag uns zum Schauen solcher Ganzheit zu führen; und nur die Einsicht in die metaphysische Bedeutung der „Nation" als einer „geistigen Form der Menschheit, in bezug auf idealistische Totalität individualisiert",[2]) vermag in uns eine Ahnung von der metaphysischen Bedeutung der Kunst zu erwecken.

[1]) Vorlesungen über d. Ästh. ed. Lommatzsch. S. 54.

[2]) E. Cassirer. Philosophie d. symb. Formen. I. S. 100. Es erscheint uns heute fast unbegreiflich, daß ein Richard Muther vor einem Vierteljahrhundert den Begriff einer „nationalen Kunst" als baren Unsinn erklären konnte und den Mut zu der Banalität besaß, das Kunstwerk offenbare zwar das Temperament seines Schöpfers, Temperament sei aber „nicht an die Landesgrenzen gebunden" (Studien und Kritiken. 3. A. Bd. II. 1901. S. 158 ff.). Wer heute noch die nationalen

Wir dürfen uns bei der Betrachtung des Prozesses der Lebensdurchdringung mit „idealischer Totalität" nicht durch den Umstand abschrecken lassen, daß die Vollendung der schöpferischen Einbeziehung selten in vollem Umfange gelungen ist, daß die Vergeistigung des Wirklichen durch die „individuelle Form" fast stets in eine Veräußerlichung in entseelte Form umgeschlagen ist. Das Genie entdeckt neue Schichten des Bewußtseins, hält die Prometheusfackel über neue Eilande unserer Seelengesetzlichkeit. Eine neue Atmosphäre breitet sich über das Leben aus, eine unerhörte Erschütterung wirft ihre Wellen von einem neuangeschlagenen Zentrum aus und prägt den Dingen und Geschehnissen ihre besondere auf dem Boden des Kunsterlebnisses gewachsene bedeutsame Form auf. Die großen Seelen, die in sich die Unmittelbarkeit der schöpferischen Resonanz tragen, die fähig sind und die seelische Stärke besitzen, die Dynamik der gleichschwingenden Atmosphäre immer wieder an der Quelle zu speisen, bedürfen der Vermittlung nicht, durch welche der Reichtum und die Tiefe des Erschauten der Gesamtheit zugänglich gemacht werden muß. Das handwerkmäßige Epigonentum vollendet das Werk in analytischer Kleinarbeit und schafft den Kunststil, der mit der genialen Synthese nur noch die objektive Gestaltungsform gemeinsam hat; die aber nun selbst wieder, weil ihr der Begriff der ästhetischen Gegenständlichkeit fehlt, weil sie der koordinierten inneren Gesetzlichkeit ermangelt, widerstandslos allen außerästhetischen Einflüssen preisgegeben ist und dadurch vollends zur soziologischen Funktion wird.

Die Gebundenheit an gewisse Grundformen erleichtert den Verkehr zwischen Volk und Künstler, stellt ein gemeinverständliches, mundartliches Idiom her, wodurch die Schwierigkeit der ästhetischen Einstellung von vornherein bis zu einem gewissen Grade gehoben ist. Denn ebenso wie beim intellektuellen Prozeß das Auftreten einer Synthese einen neuen unvorhergesehenen Akt im Bewußtsein voraussetzt, muß auch vor Werken genialer künstlerischer Produktion eine Umstellung und Neueinstellung des ästhetischen Erlebens stattfinden. Das Synthetische, das Alleinschöpferische, aber zum Massengebrauch Ungeeignete, wird verdrängt durch das Analytische, Formelhafte, das am Wesen der Dinge abprallt, aber den Durchschnittsgeist zu einer gewissen Nomenklatur des Gegebenen verhilft. Erst wenn die Erkenntnis Platz greift, daß die Erhöhung des Kulturbewußtseins nimmermehr durch die analytische

---

Koeffizienten im Kunstwerk leugnet, wenigstens in dem Kunstwerk, wie es organisch gewachsen ist und überhaupt nur Gegenstand ästhetischer Betrachtung sein kann, der gibt den Anspruch auf, wissenschaftlich ernst genommen zu werden. Selbst Wölfflin, der in dem Schematismus seiner „optischen Schichten" ein Problem von übernationalem Charakter erblickt, erhofft von einer systematischen Behandlung der „Frage nationaler Formpsychologie" dankbare Aufgaben für die Kunstgeschichte. (Kunstgesch. Grundbegr. S. 7.) Ich verweise besonders auf die Ausführungen A. v. Scheltemas über die Entstehung und Entwicklung des nordischen Kreis- und Spiralornaments, auf seine Betrachtungen über Abbau fremder und Aufbau eigner Formen und auf die an dem Beispiel des Spiralmusters mit großer Schärfe nachgewiesene Tatsache, daß es „nicht auf das erwerbbare Wissen von der Form, sondern auf den spontanen Willen zu dieser Form" (Altnord. Kunst. S. 123) ankommt. Dieser spontane Wille hängt aber aufs engste mit der geistigen Verfassung, mit der im Volkscharakter wurzelnden seelischen Disposition für einen eindeutigen Zonenbereich zusammen.

Methode bewirkt werden kann, wird der allgemeine geistige Niedergang aufgehalten werden können. Synthesenbildung ist Wertebildung, in ihr erschöpft sich der Fortgang des Bildungsproblems, hier liegt der Schlüssel zu fortgesetzter ethischer und ästhetischer Verinnerlichung der uns umgebenden Welt. Alles Erscheinende hat diese dreifache Bedeutung, und in dreifacher Hinsicht macht das Bewußtsein einen Einstellungsfehler, wenn es aus Gründen einer gewissen merkantilen Marktfähigkeit der analytischen vor der synthetischen Methode den Vorzug gibt. Der Entwicklungsprozeß in allen Kulturgebieten ist nicht nach der Art und Anzahl bestimmter Urteile und Klassifikationen, vielmehr naeh der zunehmenden Erfüllung mit neuen Grundgesetzlichkeiten zu bemessen. Nicht das charakterisiert den Grad der erreichten wissenschaftlichen Kultur, daß die Fülle des Wissenswerten und Gewußten, das Konglomerat von Urteilsakten gegen früher erheblich zugenommen hat; maßgebend allein ist das Hineinwachsen in immer neue seelische Zusammenhänge, die wie ein feinmaschiges Netz unser Kulturbewußtsein durchziehen.

Es sind das dieselben Gedankengänge, die auch der historischen Konstruktion des ästhetischen Kulturfortschrittes das Gepräge geben. Der ungleiche Kampf des Einzelnen mit der Masse, des Genies mit dem Handwerk, die Ausbeutung göttlicher Eingebung durch die Geschäftigkeit des ästhetisch Mittelmäßigen, die sich allenthalben in der Kunstgeschichte aufweisen läßt, macht es psychologisch verständlich, wie man auf den Gedanken gekommen ist, daß Kunst nicht anders denn als soziologische Funktion gedacht werden kann. Was aber vor allem immer wieder verrät, wie sehr auch die Kunstgeschichte dem schematisierenden Ideal der analytischen, formelhaften Methode moderner Forschungen unterworfen ist, zeigt ihr Bestreben, sich als eine Geschichte der Stilarten zu betätigen, den Kunststil als das eigentlich Wesentliche hinzustellen und nach ihm Wert oder Unwert der einzelnen künstlerischen Persönlichkeit zu beurteilen. Auch hier wieder offenbart sich der Sieg des Schemas mit seinen geilen Nebentrieben in Gestalt analytischer Klassifikationen, auch hier wird wieder Wesentliches mit Unwesentlichem, Ursache mit Wirkung verwechselt. Denn was ist im Grunde jeder Kunststil (nicht zu verwechseln mit dem aus persönlichem Urschaffensdrange hervorgewachsenen künstlerischen Stil im einzelnen genialen Werke), anders, als der Niederschlag einer analytischen Fortsetzung der Offenbarungen, die dem Genie in schöpferischer Synthese zuteil geworden sind. Noch weniger als auf intellektuellem Gebiete, wo wenigstens praktische Gesichtspunkte geltend gemacht werden können, läßt es sich hier rechtfertigen, wenn sich der Stil, sei es in historischer Darstellung, sei es in wirklicher Kunstbetrachtung, als Hauptsache gebärdet, und es ist ein Zeichen für die Talentlosigkeit und formelhafte Erstarrung moderner Kunst, wenn sie in einem hysterischen Stilsuchen ihre besten Kräfte vergeudet, und den Ehrgeiz darin setzt, den Stil und nur den Stil mit großer Aufdringlichkeit in den Vordergrund zu rücken.

Bei dem genialen Kunstwerke ist der Stil mit dem Gegenständlichen zu einer organischen Gestaltungseinheit verwachsen. Er löst sich nicht objektiv von ihm ab und macht nicht eigene Existenzansprüche geltend.

In jeder Stilperiode wiederholt sich beinahe mechanisch der gleiche Prozeß, daß in der ersten Spanne der Loslösung vom Vergangenen, des Ausschauens nach dem Neulande von einer Vorherrschaft des Stils noch nichts zu merken ist. Gestalterfüllung und Formwille sind noch innig miteinander verschmolzen, tragen den Charakter einer Gesetzesnotwendigkeit und vermitteln das Gefühl einer urseelenhaften metaphysischen Überzeugung. In der weiteren Entwicklung findet dann mit zunehmender Stilkristallisation eine Veräußerlichung statt. Der Kunststil, dessen tiefe Bedeutung für das Seelische verkannt wird, objektiviert sich um seiner selbstwillen, macht sogar seine Ansprüche auf außerästhetischen Gebieten geltend und treibt zum Lebensstil, wird soziologische Funktion, und muß nun vollends, um so recht als gangbare Scheidemünze zu jedermanns Gebrauch zu stehen, zu einer anästhetischen verständnislosen Formelhaftigkeit erstarren. Immanente Geistigkeit und funktionelle Einheit des Motivischen auf der einen Seite, scheingeistiger Manierismus auf der anderen, sind die beiden Grenzstadien einer jeden Kunstepoche. Stets meldet sich im Jugendstadium über jedes außerästhetische Anliegen fort ein metaphysisches Gesetzlichkeitsgefühl, stets endet der Zustand mit einer Erstarrung in soziologischer Pose. Wer also behauptet, daß Kunst nur als soziologische Funktion einen Sinn hat, weil außerästhetische Zwecke, wie Kulturnotwendigkeiten u. dergl. an die künstlerische Prodnktivität so gut wie keine Forderungen mehr zu stellen haben; wer also aus diesem Grunde das Ende schöpferischer Produktivität überhaupt gekommen sieht, der hat lediglich die Epochen der Stilverselbständigung im Auge, in denen die erfüllende Funktion nach der Richtung auf außerästhetische Zwecke hin abgedrängt war.

Immer ergibt sich zunächst der objektive Stil als etwas Sekundäres, Abgeleitetes, als der äußere Habitus der gestaltenden Seelenentelechie, immer wieder wird mit dem Erwachen des Stilbewußtseins, mit seinem Emporwuchern zu einem Lebensstil die Schaffensidee abgetötet. Die Form steht jetzt um ihrer selbst willen da, der lebendige Kräftestrom aus dem Innern ist unterbunden, alles drängt zu Übertreibungen und Unterstreichungen der Form im Sinne entseelter, schulgerechter Manieriertheit. Unausstehliche Gequältheiten wirken durch die zur Schau getragene Absicht langweilig und empfindungslos gekünstelt und haben für uns letzten Endes nur kulturhistorisches Interesse. Nicht darauf kommt es an, ob ein Kunstwerk auf dem Boden einer kulturellen Bindung entstanden ist, sondern ob es sich von vornherein als Ausdruck unmittelbaren und ungehemmten metaphysischen Erlebens gibt. F r a A n g e l i c o s andächtige Schauungen, M a r t i n S c h o n g a u e r s „Maria im Rosenhag", J u s e p e d e R i b e r a s „Heilige Agnes" sind alle reichlich kirchlich dogmatisch gebunden und trotzdem mit einem metaphysischen Gesetzlichkeitsgefühl gesättigt, das ihnen für alle Ewigkeit unendliches künstlerisches Leben sichert.

Die Ursache aller Kunstbindung liegt nicht so sehr in der soziologischen Gestaltungsmaterie, als vielmehr in der intellektuellen Ausartung des Formtriebes, die sich ganz von selbst als soziologische Funktion, als Lebensstil aufdrängt und sich damit selbst entseelt. Alle ausschließliche Formbetonung geht an der Wirklichkeitsfülle des seelisch Gestalteten

vorbei, verrenkt und verdreht das Gegenständliche nach dem exoterischen Formprinzip, neigt zu einer gewissen geometrischen Vereinfachung der Wirklichkeit und verliert sich schließlich ins Ornamentale, Dekorative. Dieser rein äußerliche architektonische Zug bestimmt zum Teil auch die moderne Richtung und gibt ihr einen Zug ins Formelhafte, den ich wegen seiner analytisch geistlosen Struktur ablehne. Formel und Funktion sind Gegensätze wir Tod und Leben, wie Analyse und Synthese, wie Schale und Kern. Die Formel ist bedeutungslose Tautologie, die Funktion ein dynamisches Kräftefeld.

4. Das mythische Zonenbewußtsein und der primitive Formwille.

Wenn uns daran liegt, eine Strukturanalyse des gesamten Zonenbereiches vorzunehmen, d. h. die verschiedenen Arten von Ganzheitseinordnungen aufzuzählen, die sich für eine rationale Beschreibung deutlich abheben, und aus den angegebenen Gründen als „ästhetisch" betrachtet werden müssen, so werden wir zwei Arten von vornherein auszuscheiden haben. Die erste betrifft die kategoriale Zone, bei der das Gegebene von vornherein mit so entschiedener Durchstreichung aller Gefühlswerte auftritt, daß von einem Anspruch auf ästhetische Klassifikation hier überhaupt nicht gesprochen werden kann. Die zweite Verhaltungsweise des Bewußtseins, dem wir ebenfalls ästhetischen Charakter absprechen müssen, das mythische Zonenbewußtsein, fordert an dieser Stelle aus verschiedenen Gründen eine besondere Behandlung.

Zunächst einmal könnte es verwunderlich erscheinen, dem mythischen Erleben des primitiven Menschen eine über das rein psychologische Interesse hinausgehende Bedeutung für die Struktur des Bewußtseins überhaupt beimessen zu wollen. Man erblickt häufig in dem primitiven Verhalten ein Stadium des noch nicht zum Bewußtsein gelangten Denkens,[1]) eine Art geistigen Infantilismus, während sich eine neuere Forschung bemüht, es „als eine einheitliche Bewußtseinsform mit bestimmt ausgeprägten charakteristischen Zügen zu beschreiben".[2]) Eine phänomenologische Beschreibung von Strukturschichten des Bewußtseins wird also dieses subkategoriale Stadium nicht als Dämmerzustand des kritischen Denkens, sie wird es als einen durchaus selbständigen Bezirk aus ihm durchaus eigentümlichen Bedingungen darzustellen suchen. Angesichts dieser Einstellung ergibt sich aber auch für uns die Notwendigkeit, innerhalb des Gebietes nach den Möglichkeiten ästhetischer Erfüllung zu suchen. Besondere Umstände treten hinzu, diese Notwendigkeit noch zwingender zu gestalten, wie im Gebiete des kritischen Denkens. Hier „gilt" immer nur relative Ganzheitssetzung, gilt das Recht der größeren Erfahrbarkeit; und was nach diesem Recht nicht mehr gilt, muß auch seinen wissenschaftlichen Rechtsanspruch an das Neugeltende abtreten, während es selbst nur noch historische Geltung besitzt.

Anders steht es im Reiche der Kunst. Hier gibt es ein Nebeneinander- und Hintereinander-Gelten, und alles, was nur dem Tage dient,

[1]) G. F. Lipps. Mythenbildung und Erkenntnis. 1907. S. 6.
[2]) E. Cassirer. Phil. d. symb. Formen. II. S. 22.

trägt das Zeichen von Minderwertigkeit an sich selbst. Selbst dort, wo ästhetisches Erleben nicht mehr möglich ist, dringt noch ein Schimmer des einstigen Wertes zu uns und nötigt uns, das Kunstwerk anzuerkennen und zu schätzen. Die Schöpfungen primitiver Kunst haben deshalb mit gutem Recht ihre Stelle nicht bloß in der Kunstgeschichte, sondern auch in der Kunstwissenschaft. So gilt es denn auch, uns rein ästhetisch mit ihnen auseinanderzusetzen, und das neben methodischen Gründen auch aus solchen aktueller Art, da die modernen Bestrebungen den Rückgang und Rückblick auf die primitive Kunst als eine Notwendigkeit hinstellen.

Bezeichnend für die Stellung des mythischen Bewußtseins als subkategorialen Stadiums ist die Tatsache, daß das kategoriale Zonenerlebnis von Kausalität hier nicht existiert, und daß neben dem Prinzip des post hoc ergo propter hoc auch das noch viel primitivere des iuxta hoc ergo propter hoc Geltung besitzt.[1]) Das reine Gefühlserlebnis tritt also hier, was den Grad der Hingabe betrifft, viel ungespaltener auf, als in den transkategorialen Schichten, in welchen kategoriales Ganzheitserleben überall latent mitwirkt. Dem mythischen Vorstellen ist eigentümlich, daß nur „ein einziges ungeschiedenes Ganze der Anschauung"[2]) gegeben ist, das rein gefühlsmäßig erlebt wird, und dessen Wirkungszusammenhang aus dem Gefühlserlebnis erwächst. Während in den transkategorialen Schichten das Werterlebnis sich wenigstens zum größten Teil der kategorialen Grundlegung im Wahrnehmungsprozeß unterordnet, wird das Wesen von Ursache hier erst aus dem monarchischen Prinzip des Gefühlserlebens abgeleitet. Einzelheit und originäre Gegebenheit ist nicht Zeichen für wesenhaft Vermeintes, sondern tritt in gerader Blickrichtung mit unmittelbarem Ganzheitscharakter auf. Dingmoment und Bedeutungsmoment „konkreszieren", „das „Bild" stellt die „Sache" nicht dar — es ist die Sache".[3])

Was gibt denn nun aber dem Ding seine Bedeutung; welcher Art ist denn das Gefühlserlebnis, welches das Ding als Wertheit erfaßt? Bekommt es etwa dadurch, daß es mir gefällt, daß es in mir Ehrfurcht erzeugt, jenen Ganzheitscharakter von Göttlichkeit? Welcher Sinn verbindet sich mit dem Akt der Heiligsprechung eines von mir geschnitzten Gebildes? Die Ungeheuerlichkeit des Problems der Götzenverehrung kann nicht dadurch gelöst werden, daß wir etwa nach der Einfühlungstheorie von Gefühlsvergegenständlichung in vielleicht verschärfter, potenzierter Form sprechen könnten. Jeder Akt der Gefühlsprojektion setzt einen Grad von Individualbewußtsein voraus, er ist „ichdurchsetzt". Wir stehen im Akt der sogenannten „Einfühlung" „über der Sache", umhüllen es mit erinnerungsnoematischen Schichtungen und beziehen es damit in unser bewußtes Gefühlsleben hinein. Wir würden es in diesem Stadium immer nur zur Auffassung eines „Abbildes" des Göttlichen, nicht zu dem eines „Urbildes" bringen, wir würden niemals von diesem Standpunkte aus — es ist der Standpunkt dessen, der die „Krisis" der Bekehrung durchgemacht hat und in dem Bilde nur noch das Abbild

[1]) Cassirer. Ebda. S. 60.
[2]) Ebda. S. 61.
[3]) Cassirer. Ebda. S. 51.

sieht — verstehen, wie jemand vor einem Klotz knien könne, den er selbst gefertigt.[1])

Und hier bietet sich uns die Möglichkeit, den Grund anzugeben, weshalb wir dieses Problem in unsere Erörterung einbeziehen. Denn es ist das ausgesprochen Stimmunghafte, welches den Charakter des mythischen Bewußtseins in unmittelbare Beziehungen zu den transkategorialen ästhetischen Sphären bringt. Hier, wo sich individuelles Werten noch gar nicht zu der persönlichen Gefallensregung durchzusetzen vermag, die in anderen Zonen das Zustandekommen des ästhetischen Aktes so oft erschwert, hier wo wir noch von einer ästhetischen Selbstlosigkeit gegenüber dem „Gebilde" sprechen können, hier scheinen infolge der durch keine Reflexion beschwerten Gefühlsganzheit alle Bedingungen gegeben zu sein, zonennoematische Erfüllung zu erleben. Aber aus dem mangelnden Gefühl von Persönlichkeit, das auf der einen Seite ein Vorzug war, entwickelt sich in der Folge ein grenzenloser Mangel. Denn die Einheit und Zusammenfassung zur Stimmungstotalität wird nicht als Spontaneitätsakt des Bewußtseins erfaßt und symbolisch auf das bedeutsame Zeichen bezogen. Was dem kritischen Bewußtsein „absolute Einheit" ist, wird als unerhörtes „Phänomen", als Daimonion erlebt und in das Gegenständliche objektiviert. Statt also regionales Erleben durch zonennoematische Repräsentation zur einmaligen Erfüllung zu bringen, verstärkt das mythische Bewußtsein den Charakter der Vereinzelung im Ding, konkretisiert regionales Erleben durch Hinausprojizieren, macht es zu einem neuen „Sinnending" des erfassenden Bewußtseins und treibt so immer von neuem über sich hinaus.

Damit ist gesagt, daß der primitiven Kunst jeder ästhetische Charakter abgesprochen werden muß. Der Künstler ist lediglich vollziehendes Organ der Volksseele, er steht noch gar nicht vor dem eigentlichen Problem ästhetischer Fundierung, er prägt für das Vorhandene nur eine gangbare Scheidemünze. Die in unserer Zeit auftretende eigenartige Vorliebe für Negerplastik, Formprodukte des Fetischismus und Totemismus, für aztekische und polynesische Kunstschöpfungen ist deshalb eine stilistische Sinnlosigkeit, die die künstlerische Verlegenheit aufs schärfste kennzeichnet.[2])

---

[1]) Vgl. Cassirer. Ebda. S. 296.

[2]) Aus diesen Gründen kann ich auch Einteilungen, die ihre Berechtigung dem Problemkreis der primitiven Kunstproduktion entnehmen, keine ästhetische Bedeutung beimessen. Gegensatzpaare also, wie etwa: naturnachahmend und geometrisch, oder wie ideoplastisch und physioplastisch (Verworn) oder wie sensorisch und imaginativ (Herbert Kühn) mögen ihre hohe kunstpsychologische Bedeutung haben, für die grundlegende ästhetische Erörterung sind sie ohne Ertrag. Mögen auch besonders in der prähistorischen Kunst die ethnologischen Zusammenhänge leicht überschaubar sein, die Bedeutungszusammenhänge sind hier keineswegs klar. Ob z. B. die physioplastische Einstellung oder, wie H. Kühn sie korrigierend bezeichnet, der „Sensorismus" des Paläolithikums absolut idollos ist, möchte ich stark bezweifeln. Denkt man an die innigen Beziehungen, die zwischen Tier und primitivem Menschen bestanden, an die Kulthandlungen, die einem Jagdzug vorausgingen, und erinnert sich gleichzeitig der primitiven Identität: Bild-Sache (E. Cassirer. D. Phil. d. symb. Formen. S. 51 u. 225), so wird man in diesem Zweifel noch bestärkt, und der angebliche spielerische Naturalismus erhält in der rituellen Notwendigkeit gesteigerter Verähnlichung seinen tiefen Sinn. Wie es sich nun auch verhalte: als puren bedeutungslosen Naturalismus könnten wir dem „Sensorismus" über-

Nicht die bedeutsame Form allein ist es, wie wir sahen, welche uns ohne weiteres das Bewußtsein von Stimmungsevidenz zuträgt, sie erhält ihren regionalen Wert erst aus der ihr zugewiesenen und im Stimmungserlebnis zu erschließenden Schicht. In den primitiven Kunstäußerungen wird jedoch das Bedeutungsmotiv den rituellen Vorschriften eines dumpf-dämonistischen Vorstellungskreises entnommen und als primäre Forderung der Gestaltung vorangestellt. Das gilt von der Bildnerei aller Naturvölker. Von den Zauberpuppen- und Klotzgestalten der Neger bis zu den phantastisch-verschnörkelen Schnitzwerkfiguren der Polynesier. Es handelt sich hier nicht darum, etwas Gestaltungsnotwendiges in dem Sinne zu finden, daß es auf ein entsprechend Stimmunghaftes im Innern nach der Relation von Fundierung und Erfüllung bezogen ist, sondern um handgreifliche, roheste Objektivation eines aus dumpf-animalischen Instinkten zusammengesetzten Phantasiegebildes. Grauen, Haß, Wut, Gier und Wollust vermengen sich in urweltlich-chaotischen Verschlingungen. Und aus diesem Zustand seelischer Trübe und Dumpfheit gestaltet sich in dem Stein- oder Holzklotz ein reales Wesen, etwas dem Individuum rein beziehungslos Entgegengesetztes. Stimmungen werden objektiviert; statt Gegebenes zu Stimmungswerten umzuschaffen, Gefühle noch tiefer ins Animalische gezogen. Statt ihre immanente Gesetzlichkeit aufzudecken, konstruiert man eine transzendente Ursächlichkeit. Was die Seele in Fieberschauern durchzuckt, findet keine Auslösung im ästhetischen Symbol, sondern wird einfach im Objekt personifiziert.

Über diese elementare Erscheinungsart des Formtriebes und den eben geschilderten dämonischen Objektivismus fort reift die Kunst langsam ihrer eigentlichen Aufgabe entgegen. Sie tritt uns am deutlichsten in der alten Kunst des Morgenlandes entgegen. Der ägyptische Gestaltungswille vermittelt ein ganz bestimmtes Bewußtseinsklima. Einer in ihrer Intensitätshöhe feststellbaren Seelenhaltung korrespondiert etwas eindeutig Gestaltungsnotwendiges. Das Gefühl der fatalistischen Ergebung in infernalische Urweltsmächte, in die zermalmende Kraft des Schicksals wird synthetisch zu gestalten gesucht. Aber auch hier wie überall, wo nicht das geniale Individuum, sondern der Kollektivwille eines durch strengen Kasten- und Priestergeist geleiteten Volkes die Seelenhaltung bestimmt, führt der Weg nicht zur lebendigen Gegenständlichkeit, sondern erstarrt in konventionellen Vorschriften und Stilisierungen, artet in Stil-

---

haupt keinen Kunstcharakter zuerkennen; als mythisches Ritual kommt er ebenfalls für eine ästhetische Klassifizierung nicht in Betracht. Verbindet man gar den Sensorismus mit dem Begriff des gesteigerten Individualismus, das Imaginative mit dem Kulthaft-Gebundenen, Unfreien, so zeigt sich bei einer Weitung dieses Einteilungsgedankens auf das Gebiet des gesamten Kunstschaffens seine Unzulänglichkeit mit aller Deutlichkeit. Man kann unmöglich (wie dies K ü h n tut. (Die Kunst der Primitiven. München. 1923)) den Sensorismus als Kunst des Individuellen bezeichnen, mit der Begründung, daß hier Einzelnes dargestellt werde und das Subjekt mit aller Lebendigkeit seines Fühlens dem Diesseits zugekehrt sei. Vielmehr bedeutet die sklavische Naturnachahmung (sofern die nicht-primitive Kunst gemeint ist) schlechterdings Aufgabe alles Individuellen. (Mit welchem Einwand übrigens auch K ü h n s Theorie von der Beziehung zwischen Kunst und Wirtschaft erschüttert wäre.) Andrerseits betonen wir, daß die Hervorkehrung der ornamentalen Wirkungsform, die nicht mit der rituell-gebundenen primitiven Ornamentik zu verwechseln ist, recht eigentlich die Manifestation individuellen Kunstwollens darstellt.

überwucherung aus und drängt die eigentliche Aufgabe des Schöpfungsaktes zurück. Eine bestimmte Bewußtseinszone dämmert uns aus dem ägyptischen Formenklima unzweifelhaft entgegen. Aber unsere Seele wird des Aufenthaltes in ihm nicht froh, es findet kein restloses Hineinwachsen in eine ewige metaphysische Gesetzlichkeit statt, weil die Beschränkung durch das Kulthafte, Rituell-Gebundene das Funktionelle erdrückt. Das gilt in fast noch höherem Maße von der Kunst der weiter ostwärts wohnenden Völker. Soziologisch und sakral gebunden ist der babylonische, persische und indische Formwille. Was sich hier über die Niederungen tausendjähriger Tradition und formerstarrter Konvention zu selbständigem Gestaltungserlebnis durch einzelne Individuen erhoben hat, ist zwar ästhetisch ungemein bedeutungsvoll, und weist bereits auf eine bestimmte Seelenschicht hin, ist aber in seiner Entwicklung noch nicht zum vollen Eindringen in die Totalität des Stimmungsgesetzlichen gelangt. Es zeigt sich jedenfalls in den ersten Kunstversuchen der Völker überall die gleiche Gebundenheit durch dumpfdämonologische Naturanschauung und starr rituelle Formvorschrift, die allen diesen Schöpfungen etwas Gewaltsames und Beängstigendes verleiht, die das Gefühl vergewaltigt, statt es einer befreienden Auslösung zuzuführen und die in irrtümlicher Analogie als gotisch bezeichnet worden ist.

Eins aber läßt sich mit aller wünschenswerten Deutlichkeit aus den primitiven Kunstversuchen entnehmen: der Drang nach Gestaltung mag wohl zuerst in Arabeske und Ornament als reine Lust am Spiel mit bedeutungslosen Formen auftreten. Nirgends bleibt es aber bei der Belustigung des Geschmackes in reiner Symmetrie und Proportion stehen, sondern überall macht sich in dem Suchen nach gefühlsbedeutenden Ziermotiven eine aufdämmernde Erkenntnis vom Wesen der Kunst bemerkbar. Die primitive Ornamentik steht, wenn sich auch mit ihr vielfach rituelle Vorstellungen verschmelzen, unserem Kunstempfinden immerhin noch am nächsten und heischt überall dort tiefste Beachtung, wo sie über einfachste rhythmische Wiederholung linearer Elemente über Mäanderband und Akanthusranke hinaus zur Tier- und Menschenarabeske emporwächst. Mit Staunen nehmen wir hier wahr, wie sich frühzeitig das Bestreben geltend macht, der seelenlosen Form eine immanente Bedeutung zu geben, ja wie der von uns als Prinzip schöpferischer Gestaltung erkannte Bedeutungswandel von der gegenständlichen Bildform zur Form an sich überall zutage tritt. Das Bemerkenswertste hieran ist, daß nicht das Ornamentmotiv die Einlagerung des Gegenständlichen bestimmt und es seinem rhythmischen Gefüge unterordnet, sondern daß umgekehrt das Bildhafte das Ornament erst aus sich erzeugt. Die Verzierung auf einem alten javanischen Krisgriff[1]) zeigt ein Ornament, dessen Rhythmus erst dann verständlich wird, wenn wir ihn bei liebevollem Versenken in die Form als grinsende Gesichtsfratze enträtseln.

[1]) Die angeführten Beispiele beziehen sich auf Abbildungen in K. Woermanns Geschichte der Kunst. 2. A. Bd. II. S. 50 u. 110. Vgl. ferner: F. Adama van Scheltema. Beiträge zur Lehre vom Ornament. (Ztschrft. f. Ästh. XV. S. 405—453.) Scheltema nennt die nordische Kunst „Kunst im höchsten Sinne des Wortes“, „Kunst der abstrakten oder auch der absoluten Form“ und hält die Bezeichnung „Ornament“ für diese Darstellungen nicht für zutreffend.

Beim Betrachten einer schwedischen Bronzeplatte aus dem Museum zu Lund können wir in optischem Vexierspiel die unendlich reich gegliederte Ornamentik nach Belieben mit bildhaftem Inhalt erfüllen oder auch wieder völlig verschwinden lassen. Wird hier, wie Schmarsow bemerkt, „die rhythmische Gliederung des Bewegungszuges“ und die Raumausfüllung zur Hauptsache, so bleibt doch trotz des unabweislichen Gefühls von Harmonie das Wesen der Gestaltungsfunktion einfach unbegreifbar und aus dem Formalen allein unableitbar. Das rahmenartig um das Rechteck herumgelegte Bandmuster, die Unterscheidung zwischen oben und unten erhöht den Eindruck, daß es sich um die zielbewußte Formgestaltung aus einem Bildmotiv handelt. Diese und viele ähnliche Beispiele der germanischen, keltischen, malaiischen und amerikanischen primitiven Kunst bestärken mich in der Ansicht, daß wir es in den ornamentartigen Stilisierungen nicht bloß mit Bemühungen um Bereicherung der Bandornamentik, mit einem Erschöpfungsstadium und einem Verfall der Ornamentik zu tun haben, sondern daß sich hier eigentlich der Instinkt des schöpferischen Menschen über die bisherige exoterische soziologische Forderung des Mythos hinaus zum ersten Male auf die wesenhafte Aufgabe der Kunst bestimmt.

5. Die hellenische Synthese.

Die Beschäftigung mit dem Problem der griechischen Kunst ist noch immer nicht bloß eine historische, sondern auch eine systematische Angelegenheit; und es bedeutet schon immerhin einen Fortschritt in der Geschichte der Ästhetik, wenn die Notwendigkeit einer solchen Auseinandersetzung bewußt empfunden wird, während die Ästhetik alten Stils in dem antiken Ideal des Schönen befangen blieb. Die antike griechische Kunst bedeutet die Synthese von Intellektualismus mit Sinnlichkeit auf der Grundlage der Harmonie des Typischen, Überindividuellen. Das subjektive Gefühl hatte hier nur Platz, soweit es sich als bewundernde Anerkennung der Größe und Vollkommenheit der kosmischen Gesetzesordnung nebenbei einstellte. Der ganz aus dem Wesen von Innerlichkeit geborene Begriff seelenvoller Anmut war dem Griechen fremd, er löst sich überall dort, wo er uns in hellenischer Plastik entgegenzutreten scheint, in Charis, in körperlichen Reiz und sinnliche Grazie auf. Niemals vorher und auch niemals später ist schöpferische Gestaltung so stark in Gefahr gekommen, im objektiven Kunstwerk zu erstarren. Gelang es den Griechen dank gewissen Voraussetzungen, diese Gefahr zu überwinden, so ist es der Nachwelt nicht gelungen. Die eigentümliche Verbindung von Sinnlichkeit und Intellekt, Phidias und Plato, die seltsame Vermengung des Begrifflichen, Sittlichen und Schönen in der Idee der Vollkommenheit schmeichelte dem Durchschnittsgeiste des nurbegrifflichen und rationalisierenden Menschen und mußte notwendig im Zeitalter des Allesverstehens zur „Wiederentdeckung“ der Antike und zur Begründung einer Ästhetik als rationaler Schönheitslehre führen.

Auch die griechische Kunst ist dem Menschengeschlechte nicht als fertiges Geschenk verliehen worden, auch hier finden sich in den

archaischen Stilperioden starke außerästhetische Beeinflussungen. Wenn wir an die eckigen Apollongestalten, an die Metopenbildwerke zu Selinunt, an die nach stark gebundenem Kanon betriebene Vasenmalerei denken, so finden wir alle Anzeichen einer soziologisch einseitigen Stilkultur wieder, sehen wir auch hier, wie ein mit chaotischer Heftigkeit emportreibender Gestaltungswille das Gesetz zu seiner Bindung noch nicht organisch in seinem Innern findet, sondern von heterogenen Stilprinzipinen prometheusgleich gefesselt daliegt. Erst die Überwindung des Barbarentums, die zugleich eine äußere wie innere war, führte das Griechentum auf die Höhe ästhetischer Bildekraft, die — weder Naturalismus noch primitiver Stilformalismus — zum ersten Mal in der Geschichte den Gedanken reiner ästhetischer Gegenständlichkeit klar erfaßte und dem Kulturbewußtsein ein Gebiet seelischer Intensität erschloß.

Die apollinische Zone des hellenischen Geistes ist eine ausgeprägte Strukturschicht des Bewußtseins. Ihre intentionale Kernform besitzt über die einfache Gegebenheit des Naturalismus hinaus ein ganz bestimmtes Gepräge, das in dem Gefühl schicksalsmäßiger Verwobenheit des Individuellen mit dem harmonischen Walten überpersönlichen Weltgeschehens zum Ausdruck gelangt und in den Elementen der Symmetrie, Eurhythmie und Proportionalität sein noematisches Korrelat besitzt. Das Gefühl für Maß und Proportion ist dem Griechen ein seelisches Anliegen, in dem er die Kraft findet, die Dumpfheit des Raumes zu überwinden, ist dieselbe metaphysische Überzeugung, die der gesamten hellenischen Philosophie ihren Charakter gibt. Wollen wir die vom Hellenentum zur Gegenständlichkeit gebrachte Bewußtseinszone mit einem Wort umschreiben, so müssen wir den Ausdruck gebrauchen, dem P l a t o seinen Dialog „Charmides" gewidmet hat, die Sophrosyne, jene psychische Gleichgewichthaltung, die — durch die S c h l e i e r m a c h e r sche Übersetzung „Besonnenheit" schlecht umschrieben — im Gegensatz zum orientalisch-fatalistischen Phlegma eine leidenschaftsgeklärte aristokratische Aktivität bedingt, einer der etymologischen Wortbildung entsprechende Seelengesundheit voraussetzt und der das gesetzmäßig-harmonische Verhalten um des Gesetzes willen zur Richtschnur dient.

Wir dürfen uns nicht verhehlen, daß der Bereich der griechischen Seelenhaltung ein engumgrenzter, ja bei aller Erhabenheit elementarer ist. „Der Wechsel von Sein und Untergang", sagt H e r a k l i t, „ist dem Logos, dem ewig jugendfrischen Kind, wie ein Brettspiel, eine sinnvolle Lust." Es ist das Stadium der Kindheit der metaphysischen Seele, wo es für die Natur noch keine Tragik des Mißlingens gibt und für die Kunst noch weniger. Die Synthesenbildung hat hier die Abgeschlossenheit aber auch die Einfachheit eines Kristalls, und der Hellene hat die Funktion dieser Intensitätsspannung so restlos aufgestellt, daß es hier nichts mehr zu finden gibt. Wenn wir den Geist hellenischer Kunst auf uns wirken lassen, so fühlen wir uns gleichsam in einen ungeheuren gläsernen Dom versetzt, in dem das Licht in die geheimsten Winkel dringt, in dem unser Auge durch alle Strebepfeiler und Verbindungsstücke hindurch das organisch gewachsene Bildungsgesetz wahrnimmt.

Es erübrigt sich, den Adel inneren Gleichgewichts, die „erhabne Grazie“, die „stille Einfalt“, die „Herrschaft der Würde“ immer von neuem hervorzuheben, es erübrigt sich auch, auf die ungeheure kulturhistorische Bedeutung aufmerksam zu machen, die sich für Kunst und Kunstbetrachtung aus einer übertriebenen Verherrlichung des hellenischen Klimas ergeben haben.

Mit dem Bewußtsein von Ordnung und Geschehensharmonie verknüpft sich ein stark intellektuelles Moment; das Evidenzerlebnis nähert sich in solchem Maße der kogitativen Sphäre, daß sich auf diesem Boden die Fiedlersche Lehre von der Anschauungsnotwendigkeit ohne Hemmungen entwickeln konnte. Die Irrationalität des Individuellen ist ausgeschaltet. (Dort, wo in späterer Zeit der Versuch seiner Einschaltung gemacht wird, nähern wir uns unter deutlichen Anzeichen dem Naturalismus.[1])) Die höchste „Schönheit“ im klassischen Sinne Winckelmanns ist absolut charakterlos. An die Stelle des Individuellen tritt die Typik des Formalen und Allgemeinen, die rational bis zu einem gewissen Grade beschreibbar ist, und sich zur Not auch von dem nacherleben läßt, der gewohnt ist, das Kunsterlebnis in idealisierender Verstandeshaltung, in generalisierender und abstrahierender Tätigkeit zu erblicken.

Wollen wir zu dem Problem des Hellenismus Stellung nehmen, so müssen wir uns erinnern, welche Aufgabe die Wirkungsform für die zonennoematische Fundierung zu leisten hat, in welchem Verhältnis sie zum Gehalt der Bildform steht und unter welcher Funktionsleistung sie sich aus jener herausbildet. Nach unseren Darlegungen ist es sinnlos, allgemein von jedem „Inhalt“ und jeder Strukturschicht abgelöste Elementargesetze neutraler Formung aufstellen zu wollen. Solche Formen des Wohlgefallens und „Guten Geschmacks“ gehören, wenn auch nicht dem Grade, so doch ihrer Qualität nach mit den Reizgefühlen unserer elementareren Sinnesorgane zusammen. Es sind in der Hauptsache entwurzelte, dem Griechischen Zonenklima entnommene Stilrudimente, welche den Charakter von Schönheit tragen.

Die Wirkungsform gebiert sich in stetem wirklichkeitsentrückenden Kampfe mit der Daseinsform. Sie zertrümmert die Subjektivität singulärer Gegebenheit, aber setzt an deren Stelle niemals charakterlose Typik, sondern wesenhafte Individuation. In dem Augenblick, wo die Forderung inneren Verwachsenseins mit dem Gefühlsgehalt aufgegeben, wo der Ruf nach „klassischer Schönheit“ um ihrer selbst willen laut wird, wird der Vollzug des ästhetischen Aktes an seiner zartesten Stelle unterbunden, der Bedeutungswandel erstarrt zum Schema des schönen Scheins. Harmonie, Rhythmik und Proportionalität stehen dann losgelöst von aller Aufgabe, von allem Werden und Wirken, von aller

[1]) Der Übergang von der Harmonie und Rhythmik als Strukturproblem zur buhlerischen Schönheit der Nur-Sinnlichkeit läßt sich in der Linie der verschiedenen Aphroditeschöpfungen verfolgen. Die Venus von Milo erscheint uns in das antike Formenklima direkt eingebettet; die Skulpturen von Knidos, Capua und Arles, die mediceische Venus geben Schritt für Schritt ihre Ansprüche auf Zonengestaltung zugunsten einer Steigerung des sinnlichen Gefühlseindruckes auf. In der Aphrodite von Kyrene wird die Wollust des Fleisches ins Hetärenhafte und Naturalistische gesteigert.

schöpferischen Bewegung um ihrer selbst willen da, sie besitzen originäre Gegenständlichkeit, wir sind ihnen im primären Akt des Gefühlserlebnisses neben dem Gehalt zugewendet, ja die beiden Teilakte sind nicht dank der wechselnden Positionalität recht eigentümlich zu einem verwoben, sie stehen psychologisch nebeneinander, sie sind summenhaft miteinander verbunden. Ich vermag deshalb Winckelmanns Verdienste um die Wiedererweckung des antiken Geistes nicht allzu hoch einzuschätzen; er mußte dem Zeitalter des guten Geschmackes seinen Tribut zahlen. Wenn er, von dem veräußerlichten Stilschwall eines entarteten Barocks abgestoßen, auch den Flügelschlag des griechischen Eros von ferne spürte: der Blick ins Wesenhafte war einem Mann verschlossen, der, dem Barock zeitlich so nahe stehend, in diesem Stil nur angeblichen Berninischen Schwulst und Pöbellärm gewahrte, der also nicht erkannte, daß Form und Stil allüberall — ob im heißen Kampf oder in der schicksalsmäßigen Dämpfung der Affekte — aus tiefster immanenter Eigenart herauswächst und niemals zu einem allgemeingültigen Schönheitsschema neutralisiert werden kann.

Eins vor allem ist gegenüber dem hellenischen Klima zu beachten: Die Zone des wissenschaftlichen Bewußtseins ist überhaupt noch nicht entdeckt. Die Gesetzmäßigkeit des empirischen Geschehens wird gesehen, aber sie wird noch nicht unter Ausschaltung des Gefühlsmäßigen als Ganzheitsordnung in ihrer Reinheit erlebt. Sie verschmilzt mit dem sinnlichen Gefühlserlebnis zum Mythos, und wird bei Plato als Mythos zur „Funktion des Weltbegreifens".[1])

Der gewaltige Dämon Eros, dessen peinlich genaue Genealogie uns Diotima im „Gastmahl" nicht vorenthält, die ewig zeugende Sehnsucht zum Unvergänglichen, ist Liebe zur Erkenntnis des Schönen an sich, in dem das Sinnliche und das Geistige zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen sind. Goethe, der den Rhythmus des hellenischen Eros wie kaum ein anderer nachzuerleben imstande war, mußte deshalb notwendig dem Unternehmen der mythischen Verschmelzung von Wissenschaft und Sinnlichkeit von neuem zugeführt werden. Es war ein verfehlter Versuch, denn die Trennung war nun einmal vollzogen, die Sphäre des rein kogitativen Bewußtseins entdeckt worden und hatte ihre Bewährung neben dem Gefühlserlebnis durch die moderne Naturforschung erfahren. Wenn in Goethes Schaffen immer von neuem das Plastische, das Bildnerische hervorgehoben wird, wodurch seelische Inhalte in klare, greifbare Form gebannt und gerundet werden, so bedeutet es jedenfalls eine eigenartige Verkennung schöpferischer Gestaltung überhaupt, wenn man hierin eine ausschließliche Besonderheit des klassischen Genius erblickt. Als wenn nicht Stilgestaltung überhaupt, welcher Sphäre sie auch angehören mag, ihr Ziel in sichtbarer Formgestaltung erblickte. Mag auch die Aura der Stimmung hier das Gestaltete in kochender Atmosphäre umlagern, mag sie dort, fast von der Form verschluckt, mit dünner, bläulicher Flamme darüber geistern; so dürfen wir dennoch nicht vergessen, daß Plastizität der schlicht hyletischen Form weder die Art noch die Güte des Werkes berührt, daß der Wert

---

[1]) Cassirer. Ph. d. symb. Formen. II. S. 5.

vielmehr allein von der Sinnfälligkeit der Bindung im synthetischen Prozesse abhängt. Was immer noch am hellenischen Kunstorganismus erweiternd und neugestaltend zu arbeiten sucht, ist von vornherein bedeutungsloser Nachahmung oder akademischer Formen- und Formelstarre verfallen. Der Hellenismus ist für uns sinnfällige Evidenz geworden. Wenn trotzdem gerade sein Formenklima immer und immer wieder der bildenden Kunst Veranlassung zur Nachahmung gab, so war es eben das Bequeme und leicht Greifbare im Verein mit der verkehrten Auffassung von dem „schönen Kunstschein" und mit allerhand mythologischen Stilrudimenten, die zu allen Zeiten des Kunstniederganges einen Eklektizismus großzog, der sich klassisch gebärdete und der seine Seelenlosigkeit endlich im Übergang zum Naturalismus offen kund tat.

6. Stilgeschichte und Schönheitsbegriff.

Die Geschichte der Idee der Schönheit ist die Geschichte der Tragikomödie abendländischer Kunstauffassung. Der Schöpfer dieser Idee, der mit ihr theoretische und ethische Gesichtspunkte verband und für den überhaupt nur der Dialektiker berufen war, in die Heimat der übersinnlichen Wesenheiten einzudringen, Plato, nahm eine ausgesprochen kunstfeindliche Stellung ein. Für ihn waren die verschiedenen Arten der μιμητικὴ τέχνη entweder überflüssig oder schädlich und der Künstler hatte keinen Platz in seinem Idealstaate. Entsprach es der begrifflichen Konsequenz des durchaus kunstfremden Mannes, die ägyptische Kunst ihrer formalen Gesetzmäßigkeit und Unveränderlichkeit wegen über die Werke eines Phidias zu stellen, so blieb es der Nachwelt vorbehalten, diese reinliche Scheidung aufzuheben und das Problem der platonischen Idee mit demjenigen empirischer Kunstauffassung zu vermengen. War durch Plotin im Eidosbegriff die Synthese zwischen der Platonischen Idee und der Aristotelischen Form vollzogen worden, so pflanzte sich von diesem Zentrum aus die Welle des Kunsträsonnements über das „Schöne" durch anderthalb Jahrtausend fort, die Kunstproduktion des Abendlandes in entscheidender Weise beeinflussend.

Es ist ergreifend zu sehen, wie sich die Kunst während einer Periode auf sich selbst zu besinnen begann, wo sie von der Kunsttheorie der Schönheit vorübergehend in Ruhe gelassen wurde und wo sie — immerhin noch in stark handwerklicher Bindung — von Leuten gepflegt wurde, welche von Plato, Aristoteles und Plotin nicht allzu viel gehört hatten. „Die Periode der Gotik ist der Sonnenwendtag in der abendländischen Stilgeschichte",[1]) sagt Jodl und will damit ausdrücken, daß mit dem Erlöschen dieses autochthonen Stils und mit dem Eindringen der Renaissance erst eigentlich der künstlerische Aufstieg des Abendlandes begonnen habe. Nun ist hier nicht der Ort, sich mit diesem kunstgeschichtlichen Fundamentalproblem eingehend zu beschäftigen. Aber es dient der Rechtfertigung und Veranschaulichung unserer Auffassung, wenn wir mit einigen Zügen den Aufriß dieses tragischen Wettstreites zwischen reinem Gefühl und reinem Intellekt geben.

[1]) Jodl. Ästhetik. S. 326.

Die Scholastik hatte die Kunst tatsächlich in Frieden gelassen. Im Sinne Platos wurde das Problem des Schönen mit dem des Guten gleichgesetzt, die kunstheoretischen Interessen traten dahinter zurück.[1]) Die Neugeburt des germanischen Geistes im 13. Jahrhundert kündet sich mit einer entschiedenen Lossage von der in byzantinischer Formenstarre sich gebenden Gestaltungssyntax an. Wer wie Clive Bell[2]) der Ansicht ist, daß der eigentliche Aufschwung über den Graeco-Romanismus in die byzantinische Kunstperiode des 6. Jahrhunderts zu legen ist, der ist trotz allem noch so ausgebreiteten Wissen um Kunst noch immer ebenso wie die Meister jener Epoche von dem intellektualistischen Dogma befangen, in der „formalen Bedeutsamkeit" der Gestaltung einen begrifflichen Vorgang der Ideenkonzeption, des Erfassens von „letzter Wirklichkeit" zu erblicken.

Eine Besinnung auf das Urständige des eigenen Wesens muß den himmelfernen Abstand von dem müden Formwillen einer versunkenen Welt blitzartig zum Bewußtsein gebracht haben. Das im romanischen Formenklima der Kirche fremd von außen Gegebene mußte aus der unleidlichen und unverständlichen Schale hervorgezogen und auf wesensverwandte Motive geprüft werden. Es fand ein unbeirrtes Sich-zu-eigenmachen, ein Anderserleben des Geistigen, Kirchlichen und damit auch des Allgemein-Wirklichen statt. Die Freude am Emporwachsen des eignen Ich nahm eine stilmäßige Ostentation an, indem nun alles, auch das Mikrokosmische, der Neuarbeitung unterworfen wurde. Die Freude an der Darstellung des Belanglosen wurde ein bestimmender Koeffizient des gotischen Stiles. Das neue Spannungsgefühl rang in unheimlicher Exaltation nach Gestaltung und formte einen Stil, der zunächst wie überall in der Kulturgeschichte vielfache Bedeutung aufwies. So frei und metaphysisch orientiert auch das ganze Anliegen war, so manifestierte es sich doch zunächst rein ursächlich als Gegenwirkung gegen etwas Bestehendes. Selbst die gewaltigste, unerhörteste Neugestaltung der Wirklichkeit wird notwendig einmal das Opfer zeitlicher Bedingtheit bringen müssen, indem sie sich als Antithesis gegen eine negativ treibende Thesis einstellt. Die romanisch-byzantinische Bildnerei war zu einer schematischen Ausdruckslosigkeit in ihren Gestalten und Gesten gelangt. Der auf tiefste Innerlichkeit und Ergriffenheit zielende religiöse Stoff wurde durch Typen von trockener Gleichartigkeit illustriert. Damit war für den neuerwachenden Geist die Richtung auf das Individuelle und Charakteristische gegeben. Er trieb fürs erste einmal einem Gegenpol zu, der durch die übertriebene Unterstreichung des Gegensätzlichen dem Zeitgeiste entsprach und sich stilistisch durchsetzte. Die Reinheit des gotisch-germanischen Formwillens ist nicht in ihrem vollen Umfange gewertet, wenn gerade diese zeitlich bedingte stilistische Antithese immer wieder als sein Grundwesen angesehen wird. Wie beim Hellenentum findet das eigentliche Zusichkommen des neuen Geistes erst nach Abdrängung alles Fremdgeformten, selbst erst nach Überwindung des eignen antithetischen und deshalb noch stark negativen Überschwanges statt, wenn das Zurückströmen aller seelischen Kräfte in

[1]) cf. E. Panofsky. Idea. S. 20.
[2]) Clive Bell. Kunst, a. a. O. S. 83 ff.

den Quellpunkt synthetischen Schaffens einsetzt. Die italische Kunst, für die der gotische Formendrang letzten Endes doch nur ein äußerliches Pfropfreis war, vermochte die neue Richtung nicht in dem ganzen Ausmaß ihrer Möglichkeiten zu entwickeln, und es trat hier bald jene verhängnisvolle Erstarrung der Form ein, die wir oben als Kennzeichen für die Loslösung des Stils von seiner wesenhaften Aufgabe, als Alterserscheinung festgestellt haben. Was sich in der oberitalienischen Kunst noch gotisch gebärdete, trug immerhin den Keim zu weiterer lebensvoller Entfaltung des Germanisch-Produktivischen in sich. Bei vielen anderen aber, so etwa bei Cosimo Tura, drängt sich der Stil mit bewußter Koketterie hervor und treibt in dem Übermaß des Gotisch-Grätigen zu spielerischen Experimenten, die den Charakter einer Zeitmode annehmen.

In Deutschland vermochte sich die Entwicklung über die Bedeutung eines exoterischen Stiles zu einer seelischen Gesetzeserfüllung in Stephan Lochner, Konrad Witz, Schongauer, Dürer, Cranach, Altdorfer und anderen durchzusetzen. Bald aber überwucherte auch hier der humanistische Taumel den kaum freigewordenen Geist und drängte die Kunst in die neue, veräußerlichende Richtung, an deren Anfang leider auch der Name Hans Holbeins des Jüngeren steht, der zuerst berufen war, das zukunftsreiche Erbe fortwuchernd auszugestalten. Die gotische Synthese ist nach der Vollendung des Hellenentums die einzige auf der breiteren Basis einer Volksseele entstandene fruchtbare Durchdringung neuer Bewußtseinsgebiete. Ihr transzendentaler Charakter offenbart sich in noch viel höherem Maße als in der Antike durch funktionelle Vergegenständlichung eines inneren Anliegens. Das Zurücktreten von dem sinnlich Gegebenen in die grundlose Tiefe des Innerpersönlichen lag nicht so sehr in der Disposition des griechischen Geistes, der sich ja gerade die wohlabgewogene Gedämpftheit des Stimmunghaften als Richtschnur seines Schaffens aufstellte. Intellektuelle und Stimmungssphäre liefen in der Antike dicht nebeneinander her und flossen in der Renaissance ganz zusammen; Affekte wurden, wenn sie nicht zu umgehen waren, äußerlich umschrieben und in Sentimentalitäten verwandelt. Das Wesen gotischer Produktivität lag dem germanischen Menschen im Blute. Keinem Volke ist die Verinnerlichung der Natur im Mythos in so hohem Maße gelungen, nirgends wird das Leblose des Daseins mit so intim empfundenen Gefühlswerten zur psychischen Gegenständlichkeit gebracht. Der griechischen Mühelosigkeit des temperierten Schaffens steht die germanische Mühe und Unruhe des Umwertens der Daseinsform, die Ungenügsamkeit mit dem Objekt und das Suchen nach der zweckmäßigen fundierenden Einstellung gegenüber. Dieses Verlangen kann zu Zeiten der Stilbefreiung die Form des Überraschenden, Schreckhaften, Grotesken annehmen, trägt aber dann den Charakter einer Abwehrstellung und berührt nicht das Gesamtproblem der gotischen Bewußtseinseinstellung. Ich spreche vom Gotischen nicht als von einer zeitlich bestimmten umrissenen Stilperiode, wie wir sie gewöhnlich in Anlehnung an architektonische Stilbeschreibung im Sinne haben, ich spreche von jener eigentümlichen Gefühlswucht, die durch schöpferische Synthese das Irrationale des Weltgeschehens in sich

hineinzieht und es zu einem einzigartigen Erlebnis formt. Ich vermag nicht zu schwärmen, wie es der junge Goethe im Anblick des Straßburger Münsters getan hat, und bin kritisch genug, die Gefahren einer oberflächlichen Himmelei zu erkennen, wie sie sich etwa im Gefühlsüberschwang des Göttinger Bundes ausprägte, aber ich bin mir bewußt, daß die Stellung des gotischen Empfindens der wahren Aufgabe der Kunst am meisten gerecht wird. In der Gotik mit ihrer metaphysischen Tendenz liegt das Prinzip der Intensitätssteigerung des Bewußtseins a priori eingeschlossen, durch welches sie über jede soziologische und zeitliche Bindung hinaus die Fähigkeit besitzt, als ästhetisches Ausdrucksmittel schlechthin zu gelten.

Die schöpferische Gotik war im Begriff, sich aus ihrem soziologisch gebundenen Kindheitsstadium zur freien Fundierung innerer Gesetzlichkeit zu erheben und ist während einer kurzen Periode trotz aller humanistischer Bildungsschnörkel zu dieser Erhebung vorgedrungen. Das begriffliche Gegensatzpaar schön-häßlich hatte aufgehört, eine Rolle zu spielen, und man war der Mühe überhoben, in oder hinter dem Werk nach der Idee des Schönen zu suchen. Nicht das Schönheitsideal der Renaissance schwebte einem Mann wie Dürer letzten Endes vor, nicht die objektiven Kennzeichen von Symmetrie und äußerer Regelgebung, wenn er sagt, daß ein guter Maler „inwendig voller Figur" sei, sondern allein die Originalität schöpferischen Individuums, das nicht danach fragt, ob etwas schön sei, dem vielmehr das „Häßliche", gesehen im „heimlichen Schatz des Herzens", gar nicht als Häßliches zum Problem wird. „Dann es ist eine große Kunst, welcher in groben, bäurischen Dingen ein rechten Gwalt und Kunst kann anzeigen." Vielzusehr wird immer wieder Dürers Suchen und Ringen um Proportion und Formgesetzlichkeit betont, während diese Dinge für ihn nur Äußerlichkeiten bedeuteten, über die hinaus die schöpferische Inspiration des Künstlers die bedeutungsvolle Einmaligkeit des eigenen Ich zum Ausdruck zu bringen habe.

Über diese in Dürer und einigen anderen zum Bewußtsein gelangte wahre Kunstauffassung ging der Stickfluß des Wellengeschaukels zwischen objektivierender Naturnachahmung und begrifflicher Ideenkonstruktion hinweg und erdrosselte den jungen Geist der Gotik, der als Urbestandteil des germanischen Geistes über die hellenische Synthese hinaus zu neuen ungeahnten Bewußtseinszonen hätte gelangen können.[1])

Was Dürer anfangs rein technisch imponierte, die Frage nach der Erkenntnis des Schönen, trieb die Kunsttheorie der Renaissance dahin, sich mit dem antiken Problem der „Elektion" zu beschäftigen, mit der Frage nach der Herstellung eines Musterbildes des schönen Gegenstandes durch Auslese, und Vasari sah in der Zeichnung das Verfahren, „aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur" zu schöpfen.[2])

---

[1]) Vgl. H. v. Steins Ausführungen über Renaissance u. Humanismus. Vorl. ü. Ästh. S. 61—79.

[2]) Ich beziehe mich hier auf die grundlegenden Ausführungen von E. Panofsky. Idea.

Dieser bis zur Unerträglichkeit gesteigerten Tendenz, von der auch die ausübende Kunst durchaus erfüllt war, trat die Bewegung des Manierismus entgegen, der nichts von mathematischer Regelmäßigkeit wissen wollte, sondern dagegen die Freiheit des künstlerischen Geistes betonte. Aber der „Geist" wird von dem Hauptwortführer, Frederigo Zuccari, mit dem Denken identisch gesetzt, und das „Disegno interno", die innere Idee des Künstlers, ist lediglich eine Angelegenheit des Intellekts, der er sich in durchaus aristotelisch-scholastischem Sinne widmet. Das bis zur Ungenießbarkeit emporwuchernde Darstellungsmittel der Allegorie in der manieristischen Kunstperiode ist ein deutliches Zeichen für ihren begrifflichen Charakter.

Die Ironie des Schicksals hat es gefügt, daß die Periode völliger intellektueller Versandung, zu der die „dialektische Antinomie" des Schönheitsbegriffes im Klassizismus gelangt war, zugleich die Geburtsstunde der Ästhetik als Wissenschaft wurde. Gleichzeitig gegen Naturalismus wie Manierismus eifernd hatte Giovanni Pietro Bellori eine neue Vorstellung vom Wesen der Schönheit gewonnen und den Begriff der Idee als „gereinigter Natur" geprägt, der den klassizistischen Idealismus mit der Antike als Ideal begründete. Die begriffliche Verballhornung des Ästhetischen hatte hiermit ihren Gipfel erreicht; und in dem Augenblick, wo man sich normativ gebärdete, legte man der schöpferischen Gestaltung, die in der Renaissance[1]) sowohl wie während des

[1]) Auch in Dürers theoretischen Bemühungen finde ich deutliche Zeichen für die Distanz, die ihn von der eigentlichen Renaissance scheidet. Sie liegen besonders in der Aufstellung der beiden kunstgesetzlichen Prinzipien der „Verkehrung" und „Vergleichung". H. Kauffmann, der sich neben Klaiber, Springer, Wölfflin u. Panofsky mit der Klärung dieser Begriffe eingehend beschäftigt (A. Dürers Rhythmische Kunst. S. 96 ff.), deutet sie durchaus im rationalen und gegenständlichen Sinne der Renaissance, während sich zeigen ließe, daß sie durchaus aus dem gotischen Empfinden gewachsen sind und etwa von Schongauer mit Meisterschaft verwendet wurden. An Tiefe und Originalität der Gedankenführung läßt Dürer die Italiener weit hinter sich. Auch Alberti wünscht für die Nebeneinanderstellung der Farben eine „wohlgefällige und ergötzliche Anordnung". Vorrei nella pictura si vedessero tutti i genere et ciascuna sua spetie con molto diletto et gratia, ad rimirorla; und er spricht von einer amicitia de'colori. (Della pittura. Quellenschr. XI. S. 139.) Aber diese Freundschaft bleibt nur ein frommer Wunsch. Wie bei Lionardo, der die Unterstreichung der Kontraste wünschte (cf. Kauffmann, a. a. O. S. 120), finden wir auch bei Alberti die Forderung, das Gegensätzliche in seiner Isoliertheit zu betonen. Sara ivi gratia, quando l'uno colore apresso molto sara dal altro differente. Diesem Verfahren in der Diskretion des Verschiedenen setzt Dürer das Prinzip der schöpferischen Vermittlung der Gegensätze entgegen. Er schaltet die „abgeschiedenen" Dinge, d. h. Gegebenheiten, die zur Ganzheit in keine gesetzliche Verbindung treten, als unkünstlerisch aus und erhebt die Forderung der „Vergleichlichkeit", d. h. die Vergleichung zwischen Verschiedenem durch Vermittlung eines Dritten oder mehrerer Zwischenglieder (Mittelwerte), so daß sich alles „vergleichlich reimt" und das Ganze ein „mittelmäßig Bild" darstellt. Wir werden auf diese Gedanken, in denen das Prinzip schöpferischer Gestaltung zum Ausdruck gebracht ist, an späterer Stelle zurückkommen. Auch hier, so viel sei zunächst gesagt, liegt Dürer nicht so sehr an einer Anweisung für „kunstmäßige Gruppierung" des bildhaft Gegenständlichen (worauf Kauffmann besonderen Wert legt), wenn er sich auch des Prinzips in der Proportionslehre bedient, sondern an der Vereinbarung und Vergleichung des Verschiedenen durch das flächenhafte Farb- und Liniengesetz, welches alles gleichmäßig durchtränkt und der Verschiedenheit „ihr besonderes

Manierismus ihre Bewegungsfreiheit zu wahren gewußt hatte, Scheuklappen vor, drillte sie auf das „klassische" Kunstwerk ein und würdigte sie in noch schlimmerem als bloß naturalistischem Sinne zu einer μιμητική τέχνη herab. Aus einem „Affen der Natur" wurde ein Affe des Hellenentums, der nur noch mit entseelten, unverstandenen und veräußerlichten Formen spielte. Die Romantik mit ihrer Sehnsucht nach der Unendlichkeit des Gefühlserlebnisses stellt den ersten gewaltigen Versuch einer Ablösung von dem intellektualistischen Abenteuer des Schönheitsbegriffes dar, sie vermochte bei ihrem ersten Ansatz über die Unendlichkeit der seelischen Bewegung nicht zum Totalitätserleben zu gelangen; sie wurde in ihrer Entwicklung durck das Auftreten des seelisch zersetzenden Impressionismus gestört.

Wir wollen auf die Bemühungen einer metaphysischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts, den Wirbeltanz um die Idee des Schönen in anderer Abwandlung aber mit gleich negativem Erfolge wieder aufzunehmen, nicht weiter eingehen. Ob Hegel die Schönheit als Idee in der Erscheinung oder Schelling sie als „das Unendliche endlich dargestellt" bezeichnet und in seinem „Bruno" das „Einssein der Wahrheit

---

Geschlecht" gibt. In der Graphik handelt es sich für Dürer unter Beachtung des Prinzips der Vergleichlichkeit nicht um die „Tonigkeit" eines mittleren Grau (dann bestände die von Lange und Panofsky behauptete und von Kauffmann mit Recht bestrittene Identität: vergleichlich = gemäßigt zu Recht (cf. Kauffmann, a. a. O. S. 121); nie hat Dürer in seiner Graphik „tonig" gearbeitet. Hier ist es vielmehr, wie wir gezeigt haben, das funktionale Bildungsgesetz der Linie, dem der schöpferische Griffel das Heterogene unterwirft. Dieses Prinzip der Vergleichung, welches von der Verschiedenheit und Isolierung räumlicher Dingwirklichkeit auf die zweidimensionale schöpferische Lineatur zurückführt, ist nicht Renaissancegut, sondern altes gotisch-germanisches Erbteil.

Jedenfalls stimmen wir darin mit Kauffmann im Gegensatz zu E. Panofsky überein, daß sich Dürers „Vergleichlichkeit" mit dem Begriff „Harmonie" nur insoweit deckt, als sie „Übereinstimmung des Gleichen" bedeutet. Die „Vergleichung des Ungleichen", die die Gegensätzlichkeit im einzelnen geradezu unterstreicht, die also das Erlebnis in zwei Phasen: in das Erlebnis des Ungleichen und in das der Vereinbarung spaltet, findet sich bei seinen Vorgängern nicht. Der Begriff der concinnitas bei Alberti, der, auf die Baukunst angewendet, in der Forderung nach organischer Ganzheit gipfelt (Esse veluti animal aedificium), ist tatsächlich mit Harmonie identisch und stimmt mit dem Plotinschen Schönheitsbegriff überein, wonach das Ganze nur schön ist, wenn auch die Teile schön sind, „denn das Schöne kann doch nicht aus Häßlichem bestehen, sondern die Schönheit muß alle Teile ergriffen haben". (cf. W. Flemming. Die Begründung der modernen Ästhetik u. Kunstw. durch Leon Battista Alberti. Lpzg. 1916. S. 96.) Der von Flemming im Sinne der Marburger unternommene Versuch, in der Entwicklungsreihe Plato - Plotin - Alberti den Weg zu einer transzendentalen Grundlegung der Ästhetik aufzuzeigen, der in dem Begriff der Harmonie als der „Synthese der Quantitäten" sein Ziel erblickt, erscheint mir aus den gleichen Bedenken, die ich gegen andere formalistische Bestrebungen angeführt habe, als nicht gelungen. Der antike Begriff der Harmonie, der eine bestimmte Bewußtseinsschicht charakterisiert, kann nicht als allgemeiner transzendentaler Erzeugungsgrund angesehen werden; er stellt die Manifestation eines allgemeineren ästhetischen Prinzips in einer Zone dar, und kann ohne dieses tiefere Prinzip nicht verstanden werden. Das Prinzip der schöpferischen Umgestaltung von diskreter Gegebenheit, das aus dem „heimlichen Schatz des Herzens" emporwächst, und das — unter Umständen — zu dem werden kann, was wir im richtig verstandenen klassisch-hellenischen Sinne „Harmonie" nennen, das hatte allein Dürer gesehen.

und Schönheit“ im Platonisch-Brunonischen Pathos predigt, immer ist es dasselbe uralte Mißverständnis.[1])

7. Methodologisches zur Strukturanalyse des Zonenbewußtseins.

Die Untersuchung der Stadien des ästhetischen Erlebnisses hat uns gezeigt, daß es nicht darauf ankommt, veredelte Gefühlswerte zu genießen, uns in Fremdwerterscheinungen einzufühlen, Wirklichkeitsgefühle durch „Isolation des Erlebnisses“ zu sublimieren, und die Gestaltung im Gefühlserleben sich erschließen zu lassen, sondern daß es noch einen anderen Weg gibt, ästhetischer Werte gewiß zu werden, einen Weg, auf dem ästhetische Wertheit allererst zu seiner Ganzheitsfundierung gelangt.

Die Phänomenologie erschließt uns eine unübersehbare Zahl von Wirklichkeitswelten, die alle um den Ichpunkt unseres Bewußtseins kreisen. Jeder dieser Welten entsprechen Dingwirklichkeiten von ganz bestimmter Struktur, die nicht durch das „sind“, was sie kogitativ für uns „bedeuten“, sondern welche, wenn uns die entsprechende Region erlebnisfähig geworden ist, reine Wirklichkeiten für sich sind. Der Akt des Bedeutungswandels, durch den sich unserem Bewußtsein die Region von Gefühlswirklichkeit jedesmal erschließt, ist im Vorangegangenen besprochen worden. Wir wollen ihn in unseren weiteren Betrachtungen jedesmal als vollzogen oder jedenfalls als vollziehbar ansehen. Es gilt, uns in dieser Fülle von Gefühlswelten umzusehen und zu orientieren, die einzelnen regionalen Gefühlsmannigfaltigkeiten nach Prinzipien zusammenzuschließen und ebenso die verschiedenen Zonenmannigfaltigkeiten nach bedeutsamen rationalen Gesichtspunkten zu konstituieren.

---

[1]) Es bedarf keiner weiteren Ausführung, um nachzuweisen, daß Hegels Ästhetik, die wohl die schwächste Stelle in dem gewaltigen System darstellt, stark intellektualistisch gefärbt ist. Trotzdem halten wir es für zuweit gegriffen, Hegel in eine Linie mit Baumgarten zu stellen. Hegel mußte wie Kant und Schelling dem Rationalismus seinen Tribut zollen; er stand dem klassischen Ideal Winckelmanns näher, als er zugeben wollte. Nicht, daß seine Ästhetik spekulativ orientiert war, sondern daß sie sich in der konsequenten Durchführung des spekulativen Prinzips von dem exoterischen Element der „manieristischen Idealität“ hatte leiten lassen und es zu verarbeiten suchte, könnte tadelnd bemerkt werden. Es wäre eine dankbare Aufgabe, Hegels ästhetische Ansichten, wie sie sich rein aus dem spekulativen Prinzip ergeben, ohne alle zeitliche Beeinflussung darzustellen. Die Frage, wie weit die Idee im Kunstschönen im Sinne von Ganzheit aufgefaßt wird (Hegels deutliche Hinweise auf den Unterschied der ästhetischen Idee von dem Absoluten einer metaphysischen Logik sind bekannt), müßte im Mittelpunkt der Untersuchung stehen. Man darf sich hier jedenfalls nicht durch eine feststehende Meinung irre machen lassen. Schon Weisse fand den Grundfehler der Hegelschen Ästhetik darin, daß in ihr die Schönheit als „verhüllte Wahrheit“ aufgefaßt werde und Danzel (Über die Ästhetik der Hegelschen Philosophie. 1844. cf. Vischer. Ästh. I. S. 58) spricht von einem verfeinerten Baumgartenianismus. Wenn gar H. Spitzer (Krit. Studien z. Ästh. d. Gegenw. Lpzg. 1897. S. 48) erklärt: „für Schelling-Hegel ist die Poesie, die Kunst überhaupt genau so sinnliche Erkenntnis wie für die Woffianer“, so ist das Urteil in dieser zugespitzten Form direkt falsch. Spitzer macht hier von der eigenen Warnung, nicht so sehr der traditionellen Meinung zu folgen, selber wenig Gebrauch.



Welten ästhetischer Formen schichten sich dadurch übereinander. Ungeheure Problemmassen stellen sich uns entgegen, deren Tiefe wir vorerst nur ahnen können. Was über Grundtypen, über Formgesetze, über regionale Echtheit und Reinheit u. dgl. in einer Ästhetik zu sagen ist; hier erst, innerhalb dieses wohlorientierten Systems von noetischen Stimmungsschichten, können grundsätzliche noematische Konstituentien festgesetzt werden.

Für die rationale Aufteilung des gesamten Zonenkörpers müssen wir uns nach Prinzipien umsehen, die sich uns nach unseren Betrachtungen als wesentliche Faktoren des ästhetischen Prozesses ergeben haben. Wenn auch jedes regionale Werterlebnis in sich ruht, so vermag eine differentielle rationale Deskription doch nur nach der Verschiedenheit des Verhältnisses zu klassifizieren, in welchem das Werterlebnis zu den gefühlseinleitenden Koeffizienten steht. Diese sind gleicher Weise auf noetischer wie auf noematischer Seite zu suchen.

An erster Stelle finden wir hier auf der Seite des rein Gegenständlichen die verschiedenartige Dynamik des Bedeutungswandels zwischen Daseinsform und Wirkungsform, die sich nach dem Grade der Überlagerung der einen durch die andere ergibt. Je nachdem, ob die Wirkungsform von vornherein dominierend auftritt, ob sie versteckt hinter der illusionistischen Bildform ruht, oder ob beide im Gleichgewicht stehen, ergeben sich drei regionale Wertsphären. Auf der anderen Seite führt ein ähnliches Pendeln zwischen der Heftigkeit des originären Gefühlsaktes und der Gleichgestimmtheit des sich von jenem ablösenden Stimmungserlebnisses zu einer weiteren Aufteilung. Beide Sphären mit ihren verschiedenen Gradabstufungen können zueinander in Korrelation treten und führen uns auf diese Weise zu verschiedenen deutlich voneinander abgehobenen Territorien, die selbstverständlich rein inhaltlich nichts Neues bringen und sogar in der Beziehungsweise mit bekannten Charakteristiken übereinstimmen. Die innere Dynamik zwischen den beiden Polen läßt natürlich innerhalb der angedeuteten Hauptgruppen wieder deutlich voneinander abgehobene Schichten feststellen. Eine gleich zu Beginn eintretende entschiedene Verdunklung des nichtpositionalen Hintergrundes, die deutliche Aufforderung zu lebhafter Oszillation, die Größe der Phasen, welche sich nach der Spanne des Zurückholens der Phantasie ergibt, ein mehr einschmeichelndes Sichgeltendmachen oder ein jähes Sichdurchsetzen der Skizze; alles das sind Kriterien, die nicht etwa als zufällige Eigenheiten des Objekts betrachtet werden dürfen, sondern die die innerste Natur der regionalen Schicht betreffen. Das Neue mag vielleicht darin bestehen, daß wir durch unsere Betrachtungen ein Prinzip gefunden zu haben hoffen, durch welche uns die Einsicht in die Natur dieser Sphären und in die künstlerische Verhaltungsweise innerhalb jeder von ihnen deutlich wird. Wenn ich mich zu ihrer Bezeichnung bestimmter z. T. historisch belasteter Etiketten bediene, so muß ich nach dieser Richtung um Nachsicht bitten. Ich bin mir bewußt, daß verschiedene Namen das der jeweiligen Zone zugrundeliegende Wesenhafte nur schwach, ja vielleicht schief wiedergeben, eben weil sich mit ihnen bereits andere Bedeutungen verknüpfen. Ich möchte deshalb in tiefster sprachlicher Verlegenheit Verwahrung dagegen ein-

legen, in dieser hier und da vielleicht nur vorläufigen Plakatierung etwas Endgültiges, etwas das Wesentliche Betonendes zu erblicken, woraus nun schon kritische Schlußfolgerungen zu ziehen seien. Was hinter diesen flatus vocis als riesenhaftes Problem steht, ist viel zu sehr vom ewigen Strom überindividuellen Lebens gespeist, oder in gleicher Weise viel zu tief im überzeitlichen Wesen von Individuation verwurzelt, als daß von einer auch nur annähernden Umschreibung durch oberflächliche Nomenklatur die Rede sein könnte. Nur eine eingehende deskriptive Behandlung, die in diesem Bande nicht gegeben werden kann, wird hier zur vollen Einsicht führen.

Ich setze zum Zweck allgemeiner Übersicht die noetisch-noematischen Verbindungsweisen in tabellarischer Anordnung hierher:

Noematischer Bereich	Kerngefühl (das Naive)	Gefühlsverblassung mit Stimmungsüberschwang (das Sentimentale)
Formüberlagerung	egozentrisch (ekstatisch)	pathetisch
Gebild- und Formäquivalenz	heroisch	sakral
Unterordnung der Form	kosmozentrisch (dionysisch)	romantisch

In welchem Kontrastgefühl Gefühl und Stimmung zueinander stehen, ist bereits hervorgehoben worden. Je stärker und betonter die Gegenwärtigkeit des konkreten Gefühlsaktes, um so geringer, verdämmernder der hiermit verbundene stimmunghafte Ganzheitscharakter. Je leidenschaftlicher das Gefühl der Ichaffiziertheit, um so größer das Unvermögen, sich der darunter liegenden affektgeklärten Gesamthaltung des Erlebens bewußt zu werden. Im originären Fühlen ist das Wertbewußtsein noch nicht fundiert, weil es noch als unselbständiger Koeffizient in dem gefühlsmäßigen Dingvorstellungsakt schlummert, weil wir noch dem werten Gegenstand, aber nicht dem ästhetischen Wertgegenstand gegenüberstehen. Diese Unterscheidung gilt es ganz besonders bei der Betrachtung des ersten Stadiums von Gefühlsdynamik zu beachten, in welchem das gegenständliche Erlebnis mit der Gefühlsmodalität des schlechthin Thetischen auftritt, in dem Stadium der elementaren, naiven Gefühlsgewißheit, das ich als Kerngefühl bezeichnen möchte.

Zwei Kräfte sind es, die im Kunstwerk beständig im Widerstreit miteinander liegen, die mit der Wucht elementarer Polarität sich gegenseitig auszulösen trachten, die das wahre ästhetische Erlebnis nicht zur Ruhe kommen lassen. Sie gelangen in dem tragischen Gegensatz zwischen Naivem und Sentimentalischem zum Ausdruck, wie ihn Schiller zu Beginn seines Aufsatzes über naive und sentimentalische Dichtung geschildert hat.

Dieser Widerstreit spiegelt sich in dem Antagonismus zwischen der Steigerung des illusionistischen Ausdrucks und der Steigerung der gefühls-

einklammernden Form. Steigerung des Ausdrucks ist Angelegenheit des elementaren Gefühls, und so wird die Kunst im naiven Stadium auf diese Steigerung in erster Linie bedacht sein. Das Stadium des Kerngefühls kennzeichnet sich nun durch ein unmittelbares „Drinstehen" im Gefühl; das Kunstwerk vermittelt zunächst und ganz unzweideutig konkrete Gefühlsgegebenheit, als wenn es Natur wäre. Denn der Gefühlsgegenstand gibt Ausdrucksgebärde, an deren empirischer Bestimmtheit gar nicht zu zweifeln ist.

In der Unmittelbarkeit des Gefühles lebend können wir dem Kunstwerke auf verschiedene Weisen zugewendet sein; nach dem Grade der Ausdrucksdynamik kann das Gefühl Abstufungen von leidenschaftlicher Affiziertheit bis zur leidenschaftslosen Gefühlsgeklärtheit zeigen. Aber in allen Schattierungen wird der Charakter der Gefühlsgewißheit, ein Überwiegen von Sinnenfülle vorherrschend sein.

Aus diesen wenigen Bemerkungen mag schon hervorgehen, daß wir das Stadium des Kerngefühls in einem etwas anderen Sinne umgrenzen, als es mit dem Naiven bei Schiller geschieht. Schillers naives Genie ist Natur, es steht „in einer Abhängigkeit von der Erfahrung", durch seine Natur muß es „alles tun, durch seine Freiheit vermag es wenig". Durch diese Bestimmung gelangt er dahin, daß Werke naiver Kunst den Stempel der Unpersönlichkeit, der Objektivität, der Unempfindlichkeit und Kälte tragen, weil die Persönlichkeit im Werke aufgegangen, mit dem Werk selbst identisch geworden ist. Wir sehen deutlich, wie sich hier zwei Begriffe widerstreiten, wie noch nicht zwischen thetischem Gefühl als Ernstgefühl und objektivierter Gefühlsvorstellung geschieden wird. Ein naives Gefühl in der Weise des absoluten Drinseins kann von lodernder Elementarität und Subjektivität sein, wir werden es gerade deshalb nicht sentimentalisch nennen. Bürgers Gedichte sind keineswegs sentimental im Sinne Schillers, sondern durchaus naturgewachsen; Goya wird von niemandem sentimental genannt werden können; und trotzdem können wir bei beiden nicht über Unempfindlichkeit klagen. Andrerseits gibt es naive Künstler, welche in hohem Maße „streng und spröde" sind, die „im höchsten Pathos zu scherzen" vermögen, wie Schiller an Homer und Shakespeare zeigt. Die Sinnenfülle allein also ist es, welche das Stadium des Kerngefühls ausmacht, und welche das künstlerische Genie beherrscht; mag sie nun in dem liegen, was an ihm Natur ist, oder in dem, worin es Natur gibt. Es liegt an der Ungespaltenheit des Problems bei Schiller, wenn Rudolf Lehmann das Gegensatzpaar des Naiven und Sentimentalischen mit einigem Recht auf den Unterschied zwischen objektiver und subjektiver Darstellungsweise zurückführt, während Volkelt, hiergegen polemisierend, mit gleichem Recht das Drinstehen im Fühlen in den Vordergrund stellt und dem objektiven Stil einen besonderen Platz zuweist.[1]) Indem wir beide Erscheinungsweisen des Naiven unter der Bezeichnung eines Kerngefühls zusammenfassen, wollen wir in knappen Zügen entwickeln, wie sich die verschiedenen Stufen phänomenologisch rechtfertigen lassen.

---

[1]) Volkelt. Ästhetik. III. S. 322.

Ein Kunstwerk vermag durch gesteigerte Ausdrucksgebärde im Betrachtenden den Gefühlszustand von unmittelbarer Affektbetontheit hervorzurufen. Durch die in Verbindung hiermit auftretenden Erinnerungs- und Phantasienoemen bekommt das Gefühlserlebnis einen solchen Grad von Lebendigkeit, daß es dem Strom der Wirklichkeit als gegenwärtiges Gefühl eingeordnet erscheint. Um nun diesem Gefühl, wie es durch die Gebärde erzeugt ist, die Heftigkeit der Affektion zu nehmen, und eine stimmunghafte Ganzheitseinordnung einzuleiten, kann sich die an Wirklichkeit Privation ausübende Wirkungsform bereits im Bilderlebnis dominierend geltend machen. Die Singularität der Geste zieht die Heftigkeit singulären Gefühls nach sich; diese Singularität muß überwunden werden, denn sie deutet auf etwas, wodurch wir also von dem Werke abgezogen werden. Erst dadurch, daß die bedeutsame Mimik als Wirklichkeitsgeste hinter der „deformierenden" Form verschwindet, erleben wir Gefühl mit regionalem Charakter.

Ich könnte das Stadium des Kerngefühls das ekstatische oder das egozentrische nennen. Zugleich mit der Heftigkeit des Affekts wird auch seine Eigenwilligkeit erlebt. Das Temperament der Geste ist zum Temperament der Linie der gesamten Wirkungsform geworden. Die Sinnenfülle blitzt auf und erschüttert die Seele krampfartig, aber die vorwärtstreibende, kunsttötende Kraft des Interessenehmens wird durch die selbständige Form zur Kontemplation zurückgetrieben. Der neutralisierte Hintergrund wird durchstrichen, das Gefühlserlebnis durch die Gestaltung auf einen Nenner gebracht. (G o y a s Caprichos, Vincent v a n G o g h s Landschaften, Schöpfungen von M u n c h , G r e c o , G r ü n e w a l d gehören hierher.)

Wir müssen zwei grundsätzlich verschiedene Bedeutungen des destruktiven Lineaments mit allem Bedacht von einander getrennt halten. Ich unterscheide also zwischen emotionaler Destruktion und formaler oder fundierender Destruktion. Die erste Art, der ich, wie ich gleich vorwegschicken will, überhaupt keine ästhetische Bedeutung beimesse, kann in zweifacher Form auftreten. Entweder handelt es sich um reflexartige Bewegungsreaktionen auf psychische Erregungszustände, die die Willenshandlung hemmend beeinflussen. So etwa zittert die Hand beim Schreiben, wenn ich mich in starker Erregung befinde. Ebenso können in starkem Affekt gezeichnete oder gemalte Figuren destruktiven Charakter annehmen. Andrerseits können unter dem Einfluß großer psychischer Spannungen Funktionsfreuden auftreten, die formzerstörend wirken. Auch diese formzerstörenden Impulse liegen völlig außerhalb der ästhetischen Sphäre, da sie, wie bereits erwähnt, einen Affekt zur Ursache haben, aber keinen Gestaltungszweck besitzen. Von diesem Standpunkt aus betrachtet stellen sich die Versuche vieler moderner Künstler als verfehlte Unternehmungen dar, weil das Ziel hier häufig in der Entladung des Affekts, nicht in seiner Gestaltung und Überwindung erblickt wird. Eingeknickte Schädel, gichtisch verknotete Gliedmaßen vermögen noch nicht allein von dem Ernst destruktiver Fundierung zu überzeugen. Dagegen liegt, was viel zu wenig erkannt wird, die schöpferische Kraft fundierender Destruktion überhaupt nicht in der Linie emotionaler Reaktionen. Sie nimmt vielmehr den in gegenständlicher Gebärde erstarrenden Gefühls-

charakter in sich auf und führt ihn sinngebend in die reine Form über. So also hat die destruktive Linie nicht ausdrückenden Charakter wie die Gebärde; sie folgt nicht aus ihr, sondern wirkt ihr, von wesentlich anderer Zweckbestimmung geleitet, geradezu entgegen.

Ein anderes Verhältnis zum Kerngefühl bildet sich heraus, wenn die Gefühlsgegenständlichkeit zunächst in ihrer ganzen summenhaften Erscheinungsvielheit und Sinnenfülle ausgekostet wird. Hier fehlt von Anfang an die Nötigung, sich egozentrisch einzustellen, hier fehlt der mitunter peinigende Privationscharakter, der den Gefühlsakt seiner Intentionalität beraubt, hier fehlt im Bildobjektsbewußtsein fast alles, was den Horizont des Hintergrundes eigenwillig einschränken könnte. Ja hier wirkt zunächst das Figurelle derartig wirklichkeitsunterstützend, daß sich von ihm aus selbst den umschwebenden Phantasienoemen noch Plastizität mitteilt, daß sich unser Erleben geradezu orgiastisch an der Wirklichkeitsfülle zu berauschen vermag, daß wir einen Gefühlskosmos mit Himmelaufjauchzen und Zutodebetrübtsein vor uns aufsteigen sehen. „Gibt man der Phantasie die Ursache," sagt Jean Paul, „so nötigt man sie, die Wirkung dazu zu schaffen; gibt man ihr Teile eines unteilbaren Ganzen, so muß sie den Rest ergänzen."[1]) Das Werk steht also nicht wie in einer inkommensurablen Schicht vor dem Gefühlshintergrund, liegt vielmehr in einer Ebene mit ihm, ist gleichsam nur heller erleuchtet, damit der Glanz seiner unmittelbaren Erscheinung auf das Gebiet der schweifenden Phantasie hinüberstrahle. (Welcher Mittel der Dichter sich zur Unterstreichung dieser Plastizität bedienen kann, ist von Jean Paul an der ebengenannten Stelle feinsinnig hervorgehoben worden.) Anders als im ersten Stadium vollzieht sich in der kosmozentrischen Sphäre der Umschwung zum Stimmungserlebnis. Erfuhr dort neutralisiertes Wirklichkeitserlebnis durch die Form Durchstreichung, wurde dort die Intentionalität des Gefühls vom Noema aus gelockert, so ist hier Intentionalität in solcher Weise gar nicht vorhanden. Das Pathos von Kerngefühl tritt uns im kosmozentrischen Werk mit aller Lebenswärme entgegen; aber — und das scheint für Schiller bestimmend gewesen zu sein — es ist nicht ichdurchtränktes Pathos; die Lautheit der Geste ist nicht Lautheit unserer Seele. Was wir als Kerngefühl vor dem Werk erleben, hat sein noematisches Korrelat nicht eigentlich im Bildobjektbewußtsein, Wahrnehmungserlebnis und Gefühlserlebnis sind nicht so unmittelbar verschmolzen wie im egozentrischen Stadium. Rubens' „Löwenjagd" deklamiert nicht etwa bloß pathetisch, sondern gibt lebensdurchpulste Leidenschaft. Aber das wirkliche Gefühlserlebnis ist von vornherein unbestimmt gehalten, ist nicht in solchem Maße individualisiert und eindeutig auf ein hyletisches Korrelat gerichtet. Daß allerdings hier die Gefahr besteht, das Gefühl im Objekt thetisch zur Erstarrung zu bringen, ist mehrfach erwähnt worden.

Der egozentrische Stil steht mit dem individuellen Stofferlebnis in engster Wechselbeziehung. Als destruktive Instanz unmittelbar erkennbar, führt er zu einem ebenso unmittelbaren Werterlebnis von Individuation. Dem kosmozentrischen Werk dagegen, welches beim Genuß-

---

[1]) Vorschule der Ästhetik. § 79.

wert der Daseinsform einfühlend verweilt, fehlt diese Unmittelbarkeit, und es muß, um den Ablauf des ästhetischen Prozesses zu sichern, nach einer Vermittlung zwischen beiden Formen gesucht werden. Die destruktive Dynamik des Bedeutungswandels vollzieht sich also nicht am sinnlichen Motiv, sondern an einem eingeschalteten sinnlichen Kompositionsschema. Als Wahrnehmungsgegenstand, zu dem der Blick vom rein Bildhaften zurückweicht, ergibt sich die Typik der konventionellen Form, und hier, wenn überhaupt irgendwo in der Kunst, rechtfertigt sich allenfalls der Begriff einer Ästhetik der schönen Form.[1]) Das Schema also, aus Gründen allgemeiner Mitteilbarkeit erwachsen, tritt nicht etwa mit dem Anspruch auf, sich als leere Form zu behaupten und in der Typik des Formalen zu erstarren, sondern vielmehr durch augenfällige destruktive Abweichung von der neutralen Eurhythmik dem Erlebnis der Individuation zu dienen. Das egozentrische Werk ist atektonisch. „Das Bedeutsame der Form ist nicht das Gerüste, sondern der Atemzug, der das Starre in Fluß und Bewegung bringt."[2]) Durch das kosmozentrische Werk baut sich ein Schema von kristallinisch-tektonischem Gefüge, ein Gegenstand zweiter Ordnung, an dem sich der Bedeutungswandel zu bewähren hat. An ihm, als der grundlegenden, zur Übermittlung regionaler Fundierung herangezogenen Einheitsform, vollzieht sich die individuelle Verlagerung des Tektonischen auf Grund des von Lipps[3]) untersuchten Gesetzes der monarchischen Unterordnung. Stehen die Elemente der neutralen ästhetischen Grundform in voller Äquivalenz und Koordination gegenüber, so verschiebt sich das Gleichgewicht der Form unter Einwirkung des Gefühlserlebnisses nach einem oder mehreren „apperzeptiven Schwerpunkten". Aus dem Kristallinischen muß etwas organisch Gewachsenes werden, die Eigenwilligkeit des bildhaften Gestus modifiziert die neutrale Rhythmik des Tektonischen, die Melodie differenziert das Einheitsmoment der Tonica, und der individualistisch akzentuierende Vers „destruiert" das Gleichmaß des formalen Metrums. Bei alledem wollen wir uns erinnern, daß in dieser Sphäre, die infolge ihres rationalen, leicht faßlichen Konstruktionsschemas falsch gewertet wird,

[1]) Diese Bemerkung stellt keine Inkonsequenz gegenüber meiner immerfort bezeugten Abneigung dar, eine Ästhetik als Lehre von den schönen Formen anzuerkennen. Das tektonische Schema steht in der Mitte zwischen Daseinsform und Wirkungsform. Es inhäriert dem Kosmischen, denn „die Natur ist ein Kosmos und die Schönheit ist das geoffenbarte Gesetz" (Lionardo - Wölfflin). Es inhäriert aber auch als reines Kompositionsschema der gestalteten Fläche und der gestalteten Klangmasse und es kann Destruktion erleiden, ohne das Kosmische zu destruieren. Eine Ästhetik der schönen Form wird stets nach Erfüllung ihrer Elementargesetze suchen und jede Deformation der schönen Komposition als Mangel feststellen. Sie normiert von der schönen Normalform aus. Wir dagegen sehen im tektonischen Schema nur einen notwendigen Hilfsbegriff für eine, wenn auch nicht kunstgeschichtlich, so doch ästhetisch stark beschränkte Region; und wir erblicken das Normierende nicht in der tektonischen Erfüllung, sondern in der organischen, individuellen Abweichung. Das Tektonische steht deshalb nicht dem Atektonischen des egozentrischen Stils gegenüber; dieses ist Endprodukt und Erfüllung schöpferischer Dynamik, jenes ist Gegebenheit für dynamische Gestaltung. Jedenfalls steht es hier nicht als Lösung und Ausgleich zwischen einer noch elementareren Antithese, wie bei Edgar Wind (Zur Syst. d. künstl. Problem.), sondern als elementarer Hilfsbegriff.

[2]) H. Wölfflin. Kunstgesch. Grundbegr. 6. A. 23. S. 145.

[3]) Grundl. d. Ästh. 3. A. S. 74—90.

der Bedeutungswandel sich niemals völlig frei von jeder Gefühlsgegenständlichkeit zu regionaler Repräsentation zu erheben vermag und stets ein Rest von „Wertverauswärtigung", von unverarbeitetem Wertschein, übrig bleibt.

Bedeutend erhebt sich zwischen beiden Sphären das Stadium des heroischen Kunstwerkes. Was dem egozentrischen Erleben zum Teil nur unter quälender Verkümmerung des Wertscheins gelingt, was dem Dionysischen im allgemeinen überhaupt versagt bleibt, das wird vor dem Werk des heroischen Künstlers zum glücklichen Ende gebracht. Das Subjekt macht das Wirkliche nicht zum Gespenst, es unterwirft sich auch nicht bedingungslos der Allgewalt des Kosmischen, es tritt titanenhaft der Natur gegenüber, es stöhnt und ächzt im Kampfe mit dem Stoff und vereinigt sich endlich mit ihm in innigster Verschlingung. Goethe und Michel Angelo sind heroische Künstler, ihre persönlichen Bekenntnisse bezeugen, wie stark das individuelle Gefühlserlebnis ins Bildhafte hinübergeflossen ist. Nur ein heroischer Dichter vermochte zu zweifeln, ob er eine wahre Tragödie schreiben könne, weil er überzeugt sei, „daß er sich durch den bloßen Versuch zerstören könne".[1]) Und wäre uns von Michel Angelo nichts Biographisches überkommen, besäßen wir nur seinen unvollendeten Matthäus, seine Sklaven vom Juliusgrab, eine seiner Pietá und seine „Nacht", wir wüßten, in welchem Maße sich in diesem Manne die Synthese zwischen Kunstschein und Gefühls-Sein, zwischen Fremdheit und Ichheit vollzogen hat. Auch im heroischen Stadium ist das Pathos zum Teil in die Form aufgegangen, auch hier spüren wir bereits im Akt bildhaften Schauens etwas von dem schmerzhaften, wirklichkeitsreduzierenden Rhythmus. Aber wir vermögen uns am Bildhaften zu sättigen und den umspielenden Hintergrund „gefühlsintrojizierend" zu durchschweifen, ohne sonderlich Gefahr zu laufen, im Akt lustvoller Verdinglichung stehen zu bleiben.[2])

Die Unmittelbarkeit des Gefühlslebens gibt der ersten Gruppe ihren unzweideutigen Charakter. Stets besteht im originären Akt eine gewisse in sich ruhende Bindung; und je stärker diese Bindung ist, je betonter der Grad von Intentionalität, um so geringer die Möglichkeit eines regionalen Überströmens. Die zur Erfüllung drängende Forderung in der ästhetischen Gegebenheit wird nicht unmittelbar als Nötigung empfunden. Sie wird im ersten Stadium mit Heftigkeit durch „Explosion" der Bindung herbeigeführt; sie wird im dritten Stadium mehr oder weniger der ästhetischen „Besinnung" anheimgegeben.

Polar entgegengesetzt hierzu steht die Gruppe von Sphären, in denen die Ungespaltenheit des Gefühls einem „Drinstehen" in Stimmung gewichen ist, in denen ein entschiedener Verlust an Natur und Natur-

[1]) Dilthey. D. Erlebnis u. d. Dichtung. S. 188.

[2]) Auch Schmarsow spricht mit bezug auf Michel Angelo von dem „Impuls", der sich weiterstrahlend im Ganzen ausbreitet. „Je einseitiger das Motiv und seine Steigerung von innen her, desto notwendiger fordert dies Festhalten des Augenblicks, dies Hängenbleiben im ganz Transitorischen eine Ergänzung nach der Seite ruhigen Bestandes und unbezweifelbarer Existenz." (Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste. II. Barock und Rokoko. Lpzg. 1897. S. 58.) Man vergleiche auch die wunderbaren Bemerkungen Heinrich v. Steins über Michel Angelo in den Vorlesungen über Ästhetik. S. 68 ff.

gefühl aufgewogen wird durch ein von Anfang an auftretendes regionales Spannungsgefühl, durch ein klares Bewußtsein von Intensitätssteigerung. Diesem Stadium der Gefühlsverblassung und Verdünnung verleiht auch Schiller den Charakter einer „immerwährenden Spannung des Gemüts", kraft deren der Dichter „allem, was er behandelt, den Körper" auszieht und in die Unendlichkeit des Ideenreiches hinüberführt. Es ist nun dieses Erfülltsein von Stimmung nicht so zu verstehen, als ob von Beginn des Aktes an im Grunde bereits die Leistung vollzogen und auch nur einem Veredlungsprozeß unterworfen wäre. Dann gelangten wir zur Sentimentalität im üblen Sinne. Nur die Modalität des Gefühlscharakters hat sich verändert; der stimmunghafte Parameter hat eine stärkere Betonung erfahren und ist zum eigentlichen Erlebniskern geworden. Daß er bereits regionale Tönung besitzt, soll nicht bestritten werden; die Wertfundierung behält demgegenüber den gleichen Anspruch aufrecht wie zuvor, und die Stimmungsgestaltung wird dessenungeachtet nicht ausgeschaltet. Der Unterschied gegenüber der ekstatischen Region besteht nur darin, daß der Wirkungsform nicht wie dort jene drakonische, gefühlszertrümmernde Aufgabe zugemutet wird.

Es besteht also nicht eigentlich Diskontinuität zwischen beiden Bereichen, sondern das Pathos des Sentiments wird übersteigert in der pathetischen Form. Festzuhalten ist, daß Formung grundsätzlich mit der Tendenz auftritt, auf das Bildhafte hintergrundsreduzierend zu wirken. Aber haben wir sie bisher zugleich als destruktiv erlebt, so kehrt sich jetzt, da das „Drinstehen" in Stimmung das schmerzhafte Losreißen von subjektiver Gefühlsumklammerung nicht mehr in gleichem Maße erfordert, ihr konstruktiver, das Stimmungsmäßige aufnehmender Charakter hervor. Geht der Stil des Ekstatischen und Heroischen gleichsam aus einem Kampf hervor und zeigt er alle Härten und Schärfen eines Kampfwerkzeuges, so ist der pathetische Stil ein Gewächs mit allen Feinheiten organischer Verbindung.

Es hieße unsere Ausführungen gründlich mißverstehen, wollte man als Kennzeichen dieser Stufe eine restlose Wirklichkeitsfremdheit, eine reine Konstruktion an sich annehmen. Es widerspräche dem grundsätzlichen Charakter der schöpferischen Synthese und bedeutete die Mißachtung der wesentlichen Aufgabe des künstlerischen Aktes, wenn die Gegebenheit des Erlebnisses völlig ausgeschaltet würde. Daß „Gegebenes" als Paraklet der Fundierung wirklich vorliegen muß, daß es vielmehr nur auf den Unterschied der Prävalenz zwischen Erlebnis und Stimmung ankomme, bedarf deshalb nicht noch weiterer Erörterung. Der Unterschied, der von Spranger[1]) zwischen dem vom Realen abgelösten Formtrieb Schillers und der an realen Erlebnissen sich betätigenden entelechetischen Gestaltungskraft Goethes gemacht wird, reizt zu der Frage, ob Schillers „stoffloses" Schaffen nur im Sinne eines lebens- und erlebnisabgewandten Formalismus zu verstehen sei. Legen nicht gerade Schillers Schöpfungen ein beredtes Zeugnis dafür ab, daß auch ihm „die Ausgestaltung seiner Entelechie an allem, was das Leben an Stoff für sie heranträgt", ausschließlich am Herzen lag?

[1]) Lebensformen. 2. A. 1921. S. 155 ff.

Denn die Erlösung vom Realen, kann sie anders, denn als potenzierte Form des Erlebens aufgefaßt werden, muß nicht auch ihr und gerade ihr als Bedingung beigegeben werden, „daß man erst reale Erlebnisse gehabt haben muß", ist also nicht der Unterschied vielmehr nur ein gradueller, sofern auf der einen Seite gewisse Wirklichkeitsgebiete einer „Einklammerung" unterworfen werden, die der schöpferische Erlebnisstrom im andern Falle mit überflutet? Infolge der leidigen Vorliebe für Typenbildung ist nun einmal unserem Schiller ein Etikett vorgesteckt worden, wonach er, mit einer „schwachen Beobachtungsgabe" ausgerüstet, nur als Gestaltungsdichter aus „freier Phantasie" schuf,[1]) während es ihm auf den Ausdruck nicht „ankam". Unsere Gedanken schweifen dabei unwillkürlich zu den Charaktergestalten seiner großen historischen Dramen hinüber und wir fragen uns vergebens, wo eigentlich da jener angebliche Mangel zu suchen sei, wo denn der Ausdruck hinter der Gestaltung zurückbleibe. Welchen Sinn hat es überhaupt, das auseinanderzureißen, was in jenem großen Werk als Ausdrucksgestaltung eine untrennbare Einheit bildet? „Der Poet gibt in seinen Geschöpfen immer sich selbst. Auch was seiner Person ganz fremd ist, ist er. Was er nicht ist und in sich erlebt, lebt nicht in seinem Gedicht." Solche Worte sprach Fr. Th. Vischer; und K. H. v. Stein, dessen lichtvolle Bemerkungen über die „Jungfrau" keinen Zweifel über des Dichters wirklichkeitstreues Erleben lassen, erhebt die Frage: „Tut man recht, ihn, was die kräftige Darstellung des Wirklichen betrifft, gegen Shakespeare oder Goethe herabzusetzen?"[2]) An dem Problem Goethe — Schiller, das ich — wie aus meiner Darstellung hervorgehen dürfte — nicht eigentlich im Sinne von Polarität auffasse, an ihrer verschiedenartigen Auffassung und Bearbeitung von Wirklichkeit tritt die Tiefe und Schwere des Problems des Zonenerlebnisses in seinem ganzen Umfange hervor.

Sublimiert auch im höchsten Maße finden wir das Gefühl in der romantischen Atmosphäre. (Romantisch selbstverständlich im unhistorischen Sinne genommen.) Das Romantische steht dem Dionysischen insofern gegenüber, als auch hier ein Ausstrahlen ins Unendliche des Kosmos, ein Sichentladen und Sichauskosten in ungeschmälerter Erlebnisbreite stattfindet. Aber es handelt sich nicht mehr um ein Auskosten von Gefühl: dem Gefühl nach stehen wir fast neutral, stehen wir „ironisch" über dem Werke. Dagegen ist es jetzt ein Schwelgen in Stimmung, das nicht mehr über dem Gegenständlichen lagert, das nicht wie ein feiner Dunst vor ihm schwebt wie im Bereich des Pathetischen, sondern das, wie früher das Gefühl, in das Gegenständliche introjiziert erscheint. Die Dinge sind in die Dämmerung der Stimmung eingetaucht, die dargestellten Personen drücken nicht Gefühle, sondern immer die gleiche, alles beseelende Stimmung aus. Eine Welt stimmungsgetränkter Schatten umschmeichelt das Werk, es huscht und geistert, raunt und kichert in grenzenloser Unwirklichkeit; die Stimmung ist „mythisiert". Die Wesensgesetzmäßigkeit zu erfassen, ist nur durch die eindringendste

---

[1]) R. Müller-Freienfels. Poetik. S. 40.

[2]) Goethe und Schiller. Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker. Recl. S. 94.

phänomenologische Betrachtung möglich. Fr. Schlegel, der nur nach der zeitgebundenen Erscheinungsweise romantischer Kunst urteilte, hat sie entsprechend ihrer ausstrahlenden Tendenz am oberflächlichsten als „progressive Universalpoesie", er hat sie neben Fr. Solger[1]) am tiefsten als „Poesie der Poesie", als Transzendentalpoesie, bezeichnet und mit dem letzten Ausdruck recht eigentlich das charakterisiert, was sich als romantische Ironie, als „Ironie des aus dem Stück Fallens" kundtut. Das Romantische ist gleichsam eine höhere Potenz des Ästhetischen. Es ist die großartigste Schöpfung des deutschen Geistes, und schon Wunder genug müssen wir es nennen, daß neben Rationalismus und Klassizismus ein solches Gewächs entstehen konnte. Die neue Aufgabe war so gewaltig, und die Gefahr des Entgleisens in Albernheit und Selbstironie so naheliegend, daß die historische Erscheinung der Romantik den Forderungen der Idee nicht zu entsprechen vermochte, wenn auch Jean Paul und Novalis bereits Großes sahen und schufen.

Von Stimmungsgegenständlichkeit konnte in den übrigen Zonen schlechterdings nicht gesprochen werden, denn das Stimmunghafte war als noetischer Koeffizient jeder Gegenständlichkeit entzogen, sein noematisches Korrelat mußte erst durch den ästhetischen Akt geschaffen werden. Hier zum ersten Mal stehen wir vor einer Stufenbildung von Erlebnissen, wie sie im kogitativen Bereiche beobachtet und beschrieben worden sind. Hier muß auf die Unterscheidung M. Geigers zwischen Innenkonzentration in Stimmungen und solcher auf Stimmungen eingegangen werden.[2]) Der Akt korrelativer Bindung zwischen Gefühl und Stimmung wird selbst wieder noematisch zu erfassen, d. h. gefühlsmäßig zu erleben versucht, und wir gelangen zu dem Begriff einer „noematischen Intentionalität" des Stimmungserlebnisses gegenüber der noetischen.[3]) Das Antiplastische, Unruhige, Suchende und Paradoxische der romantischen Kunst entspringt nicht einer kapriziösen Laune, nicht einem vorgefaßten Plan des schöpferischen Subjekts; es entspringt der wesensgesetzlichen Struktur dieser Schicht. Denn wird das Stimmunghafte selbst zur intentionalen Gegenständlichkeit erhoben, so eröffnet sich dem Blick die Tiefe des wogenden Wirrsals der Seelendynamik. Der Bewußtseinsstrom mit allen seinen Hintergründen und Schichtungen rückt in den Blickstrahl.

Diese Betrachtungen, sowie die sich ihnen anschließenden über den Zonenbereich des Sakralen, in dem sich die Betätigungsweisen des Pathetischen und Romantischen zu einem Gleichgewichtsverhältnis vereinigen, müssen ihres Umfanges wegen an späterer Stelle besprochen werden.

Mit diesen wenigen Ausblicken sei auf die Möglichkeit einer Stilwissenschaft hingewiesen, die sich als überindividuelle und überzeitliche Wertwissenschaft bewähren soll, die sich nicht mit der Aufzählung seelenloser „Stilrudimente" begnügt, sondern die Struktur von Zonen nach der Weise des Wertwandels untersucht. Stückhaftes Schauen wird hier ebensowenig zum Ziel führen, wie gefühlsleeres Erleben, „Uninter-

[1]) Vgl. meinen Aufsatz: K. W. F. Solger und die romantische Idee. Geisteskultur. 34. Jahrg. 5. bis 6. Heft.

[2]) Beiträge etc. S. 73 ff.

[3]) cf. Husserl. Ideen. S. 212.

essiertheit“ wird leicht zum Deckmantel für kunstfremde Schreibtischgelehrsamkeit.

Wir haben immer darauf hingewiesen, daß über alle Zufälligkeiten des einzelnen Produktes hinweg in jeder ästhetischen Gegebenheit etwas auffindbar sein muß, das den Charakter von Wertbeständigkeit trägt. Die verschiedene Weise der Affektion der Sinnlichkeit kennzeichnet die verschiedenen Schichtungen von Gefühlsganzheit. In jeder Zone nimmt das Bewußtsein von dem „Realen“ etwas als Gegebenheit auf und schafft sich Gegenständlichkeit durch „Zurückdrängung“ des „Restes“. Nur durch die Überlegung also, daß überall das Subjekt vom Realen in dem Maße affiziert wird, wie es affiziert werden will, wird die Bedeutung des scheinbar Zufälligen im Werke für die Kennzeichnung bestimmter Zonen eingesehen, und die Methode der „zufälligen Ansichten“ erhält durch ihre Leistung als Ganzheitsfundierung ihre prinzipielle Bedeutung. Das vermeinte Reale der bildhaften Darstellung mit seinem Komplex von Gefühlsgegenständlichkeit ist das Problem der ästhetischen Fundierung, das Material als Gestaltung an sich das scheinbar Zufällige, das mit dem Vermeinten in Beziehung gebracht wird, um hierdurch auf das Gesetz von Stimmungsganzheit hinzuleiten. Die Inspiration des „genialen Griffes“ ist durchaus irrational und jeder Normierung entzogen; die Methode der Beziehungen, d. h. die Weise, nach welchen die äußeren Erscheinungsfaktoren, Material, Form und Darstellung aufeinander hinweisen, sich gegenseitig zurückdrängen und ausgleichen; das erschließt sich rationaler Beschreibung mit aller Bestimmtheit.

Durch die hiermit in großen Zügen gegebene phänomenologische Beschreibung von ästhetischer Wertgewißheit dürfte der Zweck und die Arbeitsmethode der Untersuchungen des nächsten Bandes im allgemeinen angegeben sein. Die Ästhetik als Phänomenologie der ästhetischen Wertbereiche hat zwei große Arbeitsgebiete. Das erste betrifft die Untersuchung des allgemeinen Gesetzesgrundes für Wertfundierung, wie er überhaupt erfüllt sein muß, wenn von einem Kunsterlebnis geredet werden soll. Hier handelt es sich um die Methodik der Werterarbeitung, deren Eidetik wir in diesem Bande vorgetragen haben und deren Ziel in der Lösung der Frage bestand, wie sich der Wandel vom Erlebnis relativer Werte zu demjenigen absoluter Werte vollzieht. Die weiteren Untersuchungen zur speziellen Wertcharakteristik oder Werttopik haben aus der besonderen Weise des Funktionierens von Wertbetätigung die Eigenart der einzelnen Wertschichten zu erbringen. Sie greifen auf das empirische Objekt der Kunst nur in dem Maße zurück, als sich an ihm die Eigenart exemplifizieren läßt, sie betrachten es aber nicht als starren Wertgegenstand, aus dem der Wert nur herausgehoben zu werden braucht; das Objekt als solches ist kein Wert. Sie vermeiden aber ebenso sehr den Weg einer metaphysischen Wertlehre, mit ihrer Ideenkonstruktion und erneuten Objektivierung, sondern suchen das Reich der Werte aus der Eigenart ihrer Energetik erst aufzubauen. Eine Kunstwesenslehre dieser Art will also nicht selbst Metaphysik sein, sie sucht aber den Boden vorzubereiten, auf dem Metaphysik überhaupt erst Wurzel fassen kann.

Anhang I.

Phänomenologische Erörterung des Wesens von „Stimmungsumhüllung".

Es ist das Ziel unserer Untersuchungen, das Wesen von Stimmungsfundierung als ästhetisches Grundproblem darzustellen und es scharf gegen den durchaus außerästhetischen Zustand des In-Stimmung-seins, der gefühlsseligen Stimmungsumhüllung abzugrenzen. Daß es keineswegs so einfach ist, diese beiden Zustände voneinander zu unterscheiden, daß häufig gerade der kunsthistorisch Gebildete dem Hinübergleiten aus dem einen in das andere Stadium ausgesetzt ist, habe ich besonders in Kap. III, 2, an einem Beispiel zu zeigen versucht. Einige phänomenologische Betrachtungen hierüber dürften die Struktur des Aktes der „Stimmungsumhüllung" noch deutlicher hervortreten lassen.

Emotionale Koeffizienten, welche mit einem Sinneskern verbunden auftreten, können sich entweder unmittelbar auf den Kern um seiner selbst willen beziehen, oder mittelbar, sofern durch ihn eine erinnerungsmäßigeReproduktion für das Bewußtsein geleistet wird; sei es nun, daß der Kern in seiner isolierten Vergegenwärtigung sich als Glied eines vergangenen Geschehensablaufes, sei es, daß er als konkreter Teil einem Wissenskomplex zugeordnet werden kann, dem unsere Neigung oder Abneigung gilt. Ein Stockgriff, eine Tabaksdose Friedrichs des Großen, eine handschriftliche Notiz Goethes, eine Briefmarke, ein Liebhaberband, Dinge also, die ich mit Sammlerinteresse betrachte; ferner aber auch Kunstgegenstände, mit denen ich mich in der Weise beschäftige, daß sie mich entweder ihrer konkreten Dinghaftigkeit oder des durch sie Dargestellten wegen persönlich interessieren, haben ihre Bedeutung nicht in dem, was sie in dem ersten Fall unmittelbar darstellen und im zweiten Fall ästhetisch sein wollen, sondern sie erhalten ihre Bedeutung für mich erst durch die Funktion des erinnerungsmäßigen Auflockerns und Bindens. Ein bedeutsamer Unterschied zwischen beiden Gruppen von Gegenständen existiert nicht, da bei der zweiten Gruppe das eigentliche Moment des „Ästhetischen" nicht in Betracht kommt. Es sind für mich in den Strom des Gegenwartserlebens gestellte „Dinge", die in der gewöhnlichen Weise von Höfen und mehr oder weniger gleitenden Bedeutungsschichten umlagert sind. Ihre unmittelbaren Bedeutungszusammenhänge werden nicht ausgeschaltet, aber sie liegen in einer ganz anderen Sphäre des Aktvollzuges. Ich kann die Dingkonstituentien mitdenken, aber nicht im Sinne „wirklicher" Prädikabilien, auch nicht im Sinne des „Negierens", sondern eines „gleichsam Setzens", eines Dahingestelltseinlassens, d. h. ohne daß es meinerseits zu einer doxischen Stellungnahme darüber kommt. Der Zustand der contemplatio ist also in demselben Maße vorhanden, wie im Stadium der repräsentativen Symbolik des neutralen Ordnungsbewußtseins. Die Wesensbedeutung des „Dinges" bleibt dahingestellt, unser „Interesse" ist nicht auf seinen Begriff, nicht auf seine unmittelbare Dingwirklichkeit gerichtet. Das Ding interessiert nur, insofern es „Zeichen" für eine bestimmte potentielle Zuwendung ist, die unserer Einstellung entspricht. Es finden sich unter den gleitenden Bedeutungsschichten Elemente, die — für die Wesensbestimmung des Kerns an und für sich unerheblich — für mein persönliches Erleben mit stark gefühlsbetonten Koeffizienten versehen sind. Diese Elemente gehen mit dem Kern eine scheinbar statische Bindung ein und machen ihren Anspruch auf quasifundierende Bedeutung geltend. Das, was der Gegenstand im Zusammenhang des hic et nunc, in nüchterner Dingwahrnehmung bedeutet, was er „wirklich" ist, kommt nicht in Frage, sondern nur seine uneigentliche Bedeutung, die in diesem Falle in einer Stellvertretung eines Gefühlskomplexes besteht.

Weil indessen diese uneigentliche Bedeutung immerhin als gleitende Schicht bereits vor der „symbolischen" Blickwendung mit dem Kern gegeben war, so ist andrerseits der eigentliche Charakter repräsentativer Symbolik, die regionale Beziehungslosigkeit des Gedachten oder Gefühlten mit dem Konkretum, nicht erfüllt; es ist nicht Repräsentation im Sinne schöpferischer Gegenständlichkeit. Das „Ding" hat von vornherein jene emotionale Färbung; es steht weder für das Ganze des Gefühlskomplexes, noch wird es durch einen synthetischen Akt zum Intentionale für Gefühlsganzheit umgeschaffen. Es ist in den Gefühlsstrom eingebettet und erhält eine quasi-symbolische Bedeutung nur dadurch, daß die individuelle Beziehung durch einfache Zurückdrängung anderer Schichten stärker hervortritt, so daß wir füglich nur von einer Halb-Symbolik sprechen können. Für mich, der ich zu dem Gegenstand diese erinnerungsreproduzierende Einstellung ohne weiteres habe, für den sich bei der Blickwendung auf den Sinneskern das Wissen um jenen Komplex ohne weiteres miteinstellt, bedarf es keiner besonderen schöpferischen Tätigkeit, um diesen Kern als Symbol erst zu schaffen. Der Kern stellt einen meist recht unbeträchtlichen Teil des Gefühlskomplexes dar und kann als Teil schwerlich das Ganze vertreten. Ich will deshalb diese Art der Stellvertretung verschmelzende Symbolik nennen. (Die Gegebenheit „explodiert" nicht und formt sich nicht zu regionaler Gegenständlichkeit, sondern wächst als einfache Vergegenwärtigungsinstanz aus dem Kern heraus.)

Nicht unwichtig erscheint mir hier die Bemerkung, daß die Neutralisierung der gleitenden Bedeutungsschichten eine mitunter recht eigenartige Umgruppierung der emotionalen Elemente nach sich zieht. Es trifft keineswegs zu, daß die auf die neutralisierten Elemente gerichteten Gefühlsfaktoren übereinstimmender Neutralisierung verfallen. In der Gefühlssphäre können selbst antithetische Funktionen die Stelle der ursprünglichen einnehmen, ohne indessen in der aktiven Form der Negierung, Durchstreichung aufzutreten. Sie bestehen trotz ihrer Gegensätzlichkeit beide nebeneinander, nur mit dem Unterschiede, daß die eigentlichen „wirklichen" Gefühlsregungen „in der Schwebe" gelassen werden. Das „wirklich" Ekelhafte, Gemeine, Schmutzige, Häßliche hat seine Geltung eingebüßt, trotzdem es in seiner emotionalen Funktion vielleicht miterlebt wird. Aber es kann von entgegengesetzten Gefühlen völlig überlagert sein. Daß dieser Vorgang innerhalb mancher Gefühlsschichten, etwa im Erotischen, pathologischen Charakter annehmen kann, ist bekannt. Die entsprechenden Kern-Komponenten haben in ihren emotionalen Koeffizienten eine Umbiegung erfahren, wodurch sie je nach dem Grade ihrer phantasieauflockernden und erinnerungsbindenden Kraft die Scheinbedeutung von etwas Fundierendem und damit eminent Wertvollem erhalten können.

Der grundlegende Unterschied zwischen Halb- und Vollsymbolik läßt sich an der Frage nach der Eigen- oder Fremdbedeutung des attentionalen Kerns erkennen, von der im Text die Rede war. Der in erinnerungssymbolischer oder stimmungsumhüllender Funktion auftretende Gegenstand weist also in seiner Eigenschaft als gegenwarts-repräsentatives Element eine gewisse zentrifugale Dynamis auf; aber es fehlt ihm die zugleich zentrierende, sammelnde Kraft des reinen regionalen Noemas. Die in der Erinnerung vagabundierenden Gefühlsströme werden von ihm beeinflußt, nach ihm hingelenkt, bleiben aber trotzdem im Zustand der Streuung. Das Bündel von Blickstrahlen wird zwar zusammengedrängt, an ein Gegenwartserlebnis herangezogen, aber als Sinnganzes nicht gestaltet. Infolgedessen bewahrt das Objekt eine entschiedene Funktion von Eigenbedeutung; es bleibt etwas Konkretes, Singuläres, und wir sind bei der Erinnerung an den hierdurch vertretenen Vorstellungs- oder Gefühlskomplex dennoch gleichzeitig dem Objekt als Einzelnem, Besonderem mit Interesse zugewendet.

Die Frage nach der Fremd- oder Eigenbedeutung darf, wie ebenfalls gezeigt wurde, mit der Frage nach der Ersetzbarkeit oder Nichtersetzbarkeit nicht ohne weiteres gleichgesetzt werden. Ein in erinnerungs- oder stimmungssymbolischer Funktion gegebenes Objekt hat als „Zeichen" für „gefühlte" Vergangenheit oder als Zeichen für eingefühlte „Stimmung" Fremdbedeutung; aber als sichtbarer Teil dieser Vergangenheit oder der singulären emotionalen Aktregung ist es mir gleichzeitig in seiner Einzigkeit „wert". Es begründet seine Fremdbedeutung durch seinen Eigenwert, und sein Eigenwert wächst aus seiner Aufgabe, Fremdbedeutung zu vertreten, hervor. Es liegt also Bedeutungs-Transgredienz und Wert-Immanenz vor. Trotz seiner Wert-Immanenz ist es aber ersetzbar im Sinne von Auswechselbarkeit. Weil

es neben seiner symbolischen Funktion noch eine bestimmte „Stelle" in der Region darstellt, spielt es die Rolle einer Variablen in dieser Region und kann ebensogut durch eine andere „Stelle" ersetzt werden. Daß der Charakter der Ersetzbarkeit auf das repräsentative Symbol ästhetischer Stimmungsfundierung infolge der eigentümlichen, durch den dynamischen Ablauf des Prozesses bedingten Konkreszenz von singulärem und regionalem Noema nicht zutrifft, ist gezeigt worden.

Diese Betrachtungen über verschmelzende Symbolik beziehen sich auf den gesamten Komplex sogenannter stimmungssymbolischer Einfühlung. Von den drei Arten von Stimmungssymbolik, welche Volkelt unterscheidet, (die „leiblich-vermittelte Einfühlung", bei der die stimmungssymbolische Bedeutung durch Vermittlung sinnlicher Empfindungen (Temperatur- und Tastempfindungen), die „assoziative Symbolik", bei der sie durch Erfahrungswissen zustande kommt, und endlich die „unmittelbare Einfühlung", die ohne jede Vermittlung entstehen soll (der direkte Faktor)), rechne ich die beiden ersten Arten jedenfalls zur verschmelzenden Symbolik, während ich die Möglichkeit der dritten Art in Zweifel ziehe, da ich mir nicht denken kann, wie der stimmungssymbolische Gehalt, etwa einer Farbe, anders denn durch assoziatives Erfahrungswissen zustande kommen kann.

Anhang II.

Zur Strukturanalyse des traditionellen Symbolbegriffs.

In engem Zusammenhang mit dem Wesen regionaler Intentionalität (Vertretung von Ganzheitsbezügen) steht der Begriff des Symbols, über dessen methodische Bedeutung für den Bereich des kogitativen Bewußtseins aufschlußreiche Arbeit geleistet worden ist. Besonders wichtig erscheinen mir die neuerdings gewonnenen tiefen Einsichten in die Struktur des mythischen Bewußtseins. Denn hier, im subkategorialen Stadium, tritt uns die dynamische Funktion des Symbols viel ungespaltener entgegen, als in der von abstraktiven Prozessen durchsetzten Reflexionssphäre. Dies gilt besonders mit Hinsicht auf Erwägungen, welche auf emotionale Bewußtseinskomplexe gerichtet sind, auf Erwägungen also, welche die Frage der Intentionalität gefühlsmäßiger Erlebnissphären zu behandeln haben.

Ich habe meine Untersuchungen über das ästhetische Evidenzerlebnis in enger Anlehnung an den Ablauf des kogitativen Evidenzprozesses zu führen gesucht, so daß über den Sinn des regionalen Stimmungsnoemas als reinen ästhetischen Symbols kein Zweifel bestehen dürfte. Nehme ich noch die im Anhang I erörterte Unterscheidung zwischen Halb- und Vollsymbolik hinzu, so könnte ich den ästhetischen Gegenstand in Übereinstimmung mit kategorialer Gegenständlichkeit als repräsentatives zonennoematisches Vollsymbol bezeichnen. Die Strukturverschiedenheit beider Gegenständlichkeiten ließe sich dann in der Weise kennzeichnen, daß ich das erste als statisches, das zweite in Erinnerung an den ausführlich geschilderten Ablauf des ästhetischen Aktes als dynamisches Symbol feststelle.

Wichtig ist hierbei mein immer von neuem unternommener Nachweis der Transgredienz ästhetischer Werte im Bereiche einer Zone. In beiden Fällen handelte es sich darum, ein unmittelbares Erleben von Ganzheit einer Region, die durch eine singuläre Gegebenheit in den Lichtkegel einer Fragestellung gerückt war, durch eine neue Gegenständlichkeit zu intentionaler Gestaltung zu bringen. Damit war also mit aller Entschiedenheit die immanente Fundierung von Gefühlsgegebenheit abgelehnt. Diese Ablehnung erfolgte im Interesse der Reinheit der ästhetischen Sphäre, und der zweite Band hat die Aufgabe, in einer Morphologie der ästhetischen Zonen den Transgredienzgedanken noch stärker hervortreten zu lassen. Es fragt sich nun, ob es so etwas wie immanente repräsentative Symbolik außerhalb des ästhetischen Wertgebietes im Bereich der Gefühlssphäre überhaupt geben kann. Der mit dem Ausdruck „Symbol" gewöhnlich verknüpfte volkstümliche Bedeutungssinn scheint diese Frage zu bejahen, verbinden wir doch hierbei mit diesem Wort die Vorstellung an ein Objekt, welches zu unserem Gefühlsleben nicht bloß in der Beziehung verschmelzender Symbolik steht, sondern das das Ganze einer Gefühlssphäre repräsentativ zum Ausdruck bringt, ohne doch mehr als nur einstrahliges, thetisches Gefühl zu sein.

Die Feststellung hierüber wird dadurch erschwert, daß in der Regel Vorstellungssymbolik und Gefühlssymbolik nicht streng auseinander gehalten werden, daß man dem emotionalen Koeffizienten nur die Rolle eines Vorstellungsanhanges zuerteilt, der nach vollzogenem symbolischem Akt hinzutritt, ohne einen besonderen Einfluß auf jenen Akt zu haben. Von einem Symbol kann nach Kant immer nur da gesprochen werden, wo mit Hilfe einer bloßen Analogie ein diskursiver Bereich auf ein intuitives Element bezogen wird, „in welcher die Urteilskraft ein doppeltes Geschäft verrichtet, erstlich den Begriff auf den Gegenstand einer sinnlichen Anschauung, und dann zweitens die bloße Regel der Reflexion über jene Anschauung auf einen ganz anderen Gegenstand, von dem der erstere nur das Symbol ist, anzuwenden." (Kr. d. U. Phil. Bibl. S. 256.)

Diese Definition faßt den Begriff, die Befugnis und die Aufgabe des Symbols viel zu eng, sie schränkt ihn überhaupt nur auf die kognitive Sphäre ein und übersieht völlig, daß die ureigentliche Bedeutung des Symbols auf präkognitivem Gebiet zu suchen ist, daß es kulturgeschichtlich dem kritischen „Gegenstand" der Wissenschaft vorhergeht, aber doch nicht so, daß es jenem gegenüber eine noch unvollkommene Stufe des Erkenntnisvorganges bedeutet.

Wir werden der Bedeutung des Symbols als gefühlsrepräsentativer Funktion mit aller Deutlichkeit inne, wenn wir es im Gewande des Mythos betrachten. Nicht sinnfälliger läßt sich der Unterschied zwischen der rein gefühlsmäßigen Auffassung des Symbols und der seine Natur zersetzenden intellektualistischen kennzeichnen als an dem zwischen Agathon und Sokrates entwickelten Widerstreit der Ansichten über den Eros im „Gastmahl". Man lauscht dem Kampfe zweier Kulturperioden, wenn man in Agathon den dithyrambischen Lobredner des wahren mythischen Eroskultus vernimmt, der, jeder abstrakten Begriffsbestimmung abhold, die sinnliche Gestalt des ewig jungen Gottes als Inkarnation des uns alle in unaussprechlichem Gefühl durchziehenden Lebensstromes schildert; wenn dann dagegen Sokrates als Begründer des philosophischen Rationalismus seine absolute gefühlsfreie Intellektualität spielen läßt und, in der falschen oder vielleicht bewußt verdrehenden Annahme, es handle sich um intellektuelle Symbolik, mit leicht spielender Ironie die logische Unmöglichkeit der Dämonologie des Eros dartut. Wenn die Gottheit als mythisches Symbol eine Naturkraft verkörpert, so dürfen wir den Begriff der Naturkraft nicht im intellektuellen Sinne des wissenschaftlichen Bewußtseins verstehen und daraus im kritischen Urteil folgern, daß die Bedeutung zu weit und das Bild zu eng sei.

Die mythische Funktion des Symbols äußert sich in der sinnlichen Vertretung eines Gefühlsbereichs des naiven unreflektierten Bewußtseins; sie verbindet sich überhaupt nicht mit kognitiven Bedeutungshöfen, sie hat auch gar nicht nötig, sich mit ihnen zu verbinden. Daraus, daß sie als Symbol etwas Nichtanschauliches und Nichtvorstellbares anschaulich vertreten soll, folgt noch nicht, daß dieses Nichtanschauliche etwas „Abstraktes" sein muß. Wir dürfen nicht einmal annehmen, daß im mythischen Bewußtsein ein Reflektieren über das Gefühl stattfindet; jeder intellektual-mythologische Deutungsversuch ist abzulehnen. Dies geht schon daraus hervor, daß das mythische Bewußtsein den unmittelbaren Bedeutungshintergrund von Wirklichkeit nicht bloß einklammert, sondern mit aller Entschiedenheit durchstreicht, was bei einem intellektuellen Prozeß unmöglich wäre. Auf Grund dieser Durchstreichung vermag sich das vermittelnde Element der zum Gegenstandskern gehörenden gleitenden Bedeutungsschicht nicht nur als statisches Element über die „eigentlichen" Bedeutungsschichten herüberzuschieben; sondern infolge der völligen Aufhebung dieser Sphären verwächst es derartig mit dem Sinneskern, daß in ihm „die beiden Momente, das Dingmoment und das Bedeutungsmoment, unterschiedslos ineinander aufgehen" (Cassirer). Das „Ding" ist im schöpferischen Prozeß ein „anderes" geworden, aber es ist nicht bloß zu einem neuen Ding in schlichter Objektivation der ersten Art, es ist zur anschaulichen Vergegenwärtigung eines ganzen Gefühlskomplexes geworden.

Jedes Produkt der mythischen Phantasie ist also reine repräsentative Gefühlssymbolik unter Ausschluß intellektueller Nebenprozesse. Die letzteren stellen sich erst dann ein, wenn mit dem Reflektieren über das Gefühl das kritische Bewußtsein um das Gefühl „weiß" und nun, da es seiner nicht mehr unmittelbar gewiß ist, durch intellektuelle Hilfsprozesse wie Analogie und Gleichnis den Schein der symbolischen Verbindung aufrechtzuerhalten sucht. Die Allegorie ist „verständig aufgelöstes und wieder zusammengesetztes Symbol" (Fr. Th. Vischer. Ästh. II. S. 557), und alle spätantiken Gottheiten (Arete, Momos, Phobos usw.) sind spielerische und sinnlose Personifikationen von Abstraktis, die als intellektuelle Symbole durch die kindische Versinnlichung von „Attributen" ohne jeden Erkenntniswert sind, während sie ihre ursprüngliche gefühlsrepräsentative Berufung völlig vergessen haben. Sehr wohl kann sich hinterher mit dem fertigen Produkt der Allegorien ein Gefühlskoeffizient verbinden; aber er ist ihm dann rein äußerlich angehängt, ist nicht in den Vorgang der emotionalen Synthesis mit hineinverarbeitet und findet nicht in ihm seine intentionale Erfüllung. Statt Gefühlserfassung und Gefühlsgewißheit, statt eines im Gefühl „Stehens" findet ein Stehen über dem Gefühl statt. Von des Gedankens Blässe angekränkelt artet das naturgewachsene Empfinden in üble Sentimentalität, hohle Geste und gespreizte Mimik aus.

In dem Stadium des mythischen Bewußtseins glaube ich also so etwas wie immanente Gefühlssymbolik mit Sicherheit annehmen zu dürfen, weil hier Forderung nach Ganzheit weder im Sinne von neutralem Ordnungsbewußtsein, noch im Sinne von Gestaltung einer Individuationsschicht von Stimmung überhaupt existiert. Hier soll ein überquellendes Gefühl in sich befestigt und objektiviert werden. Von einem mitgeführten Stimmungskoeffizienten kann nur insofern die Rede sein, als er durch das schlichte Zugehörigkeitsgefühl zu einer soziologischen Ganzheit, der gegenüber also von einer individuellen Tönung nicht gesprochen werden kann, bedingt ist. Die repräsentative Funktion des Symbols ist also auf dieser Stufe des Bewußtseins in wesentlich anderer Weise zu verstehen und ihre Anerkennung bedeutet keineswegs einen Widerspruch mit der Behauptung, daß im Gebiet des ästhetischen Bewußtseins eine immanente Fundierung von Gefühlsgegebenheit unmöglich ist.

I. Sachregister.

H.

I.

J.

K.

II. Personenregister.

(Die Namen der im Text erwähnten Künstler sind nicht aufgeführt worden).

Druck von Hellmuth Dietzsch & Co., Schwerin i. M.